Hölderlin
und die mythische Erlebnisform
(Versuch einer Monographie)

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der Johann Wolfgang Goethe-Universität
Frankfurt a/M.

vorgelegt von

Wolfgang Wirth
aus Riedelbach im Taunus

Düren-Rhld.

Spezial-Dissertations-Buchdruckerei Düren, Nideggenerstraße 161—163
1·9·3·4

Referent: Professor Dr. F. Schultz.
Korreferent: Professor Dr. J. Schwietering.

Tag der mündlichen Prüfung: 1. März 1934.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

LITERATUR.

A. Bäumler und M. Schröter, Der Mythos von Orient und Okzident. Aus denWerken von J. Bachofen, München 1926 (Einleitung).

P. Böckmann, Über Böhm, Hölderlin (Anzeiger f. deutsches Altertum, XLIX, I. 1930).

W. Böhm, Hölderlin, Halle 1928, 2 Bde.

E. Bösenecker, Der Rhythmus der Vorstellungen in Hölderlins Oden und Elegien (Untersuchungen über den Zusammenhang seiner Poetik und Poesie), Diss. München 1921.

E. Cassirer, Philosophie der symbolischen Formen, Berlin 1925. Teil II: Das mythische Denken.

—: Idee und Gestalt (Hölderlin und der deutsche Idealismus), Berlin 1924.

—: Sprache und Mythos (Studien der Bibliothek Warburg, herg. v. F. Saxl. VI.), Leipzig-Berlin 1926.

Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft, Bd. 5., Kontroverse zwischen W. Böhm und L. Strauß.

E. Emmert, Hölderlin und die griechische Tragödie, Weida 1928, Diss. Freiburg.

Veronika Erdmann, Hölderlins ästhetische Theorie im Zusammenhang seiner Weltanschauung, Jena 1923 (Jenaer germanistische Forschungen, herg. v. A. Leitzmann. 2.).

R. Fahrner, Hölderlins Begegnung mit Goethe und Schiller, Marburg 1925 (Beiträge zur deutschen Literaturwissenschaft, Nr. 25, her. v. E. Elster).

P. Fechter, Dichtung der Deutschen, Berlin 1932.

Stefan George, Der siebente Ring, Berlin 1922, 6. Aufl.

A. v. Grolmann, Artikel über Hölderlin im Sachwörterbuch für Deutschkunde, 1930. Bd. I.

F. Gundolf, Hölderlins Archipelagus, Heidelberg 1926.

Hölderlins sämtliche Werke, herg. v. N. v. Hellingrath und F. Seebaß, München und Leipzig 1913—1923, Bde. 1—6.

K. Jaspers, Strindberg und van Gogh, Berlin 1926.

L. Kempter, Hölderlin und die Mythologie, Zürich-Leipzig 1929, (Wege zur Dichtung, Bd. IV).

M. Kommerell, Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik, Berlin 1928.

K. A. Korff, Geist der Goethezeit, Leipzig 1923, Bd. I.

E. Krieck, Philosophie der Erziehung, Jena 1925.

—: Erziehungsphilosophie, Sonderabdruck aus dem Handbuch der Philosophie, Abt. III., Berlin und München 1930.

Levy-Brühl, Das Denken der Naturvölker, 1926.

W. Lange-Eichbaum, Genie, Irrsinn und Ruhm, München 1928.

—: Hölderlin. Eine Pathographie, Stuttgart 1909.

A. Mette, Über Beziehungen zwischen Spracheigentümlichkeiten schizophrener und dichterischer Produktion, Dessau 1928, Diss. Halle-Wittenberg.

H. Neunheuser, Die geistige Entwicklung Hölderlins, Gladbach-Reydt. 1929 (Studien zur abendländischen Geistes- und Gesellschaftsgeschichte, II.).

M. Ninck, Hölderlins dichterisches Erlebnis und sein Verhältnis zur Klassik, Leipzig-Berlin 1922 (Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, her. v. J. Ilberg, Bd. 49. Jg. 25, 1922.).

H. Nohl, Hegels theologische Jugendschriften, Tübingen 1907.

K. Pieper, Hölderlins späte Hymnen, Diss. Freiburg 1920.

L. v. Pigenot, Hölderlins Grund zum Empedokles, Diss. München 1919.

—: Hölderlin, Das Wesen und die Schau, München 1923.

A. Storch, Das archaisch-primitive Erleben der Schizophrenen, Berlin 1922.

F. Strich, Die Mythologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis Wagner, Halle 1910, Bd. I.

Lilli Sertorius, Der Wandel des deutschen Hölderlinbildes, Diss. Köln 1928.

E. Spranger, Psychologie des Jugendalters, Leipzig 1924.

E. Unger, Das Problem der mythischen Realität, 1926. Die Theorie, 3. Veröffentlichung.

K. Viëtor, Besprechung von W. Böhm, Hölderlin (Sonderabdruck aus der Deutschen Literaturzeitung, 1929, Bd. 42.).

—: Die Lyrik Hölderlins, Frankfurt a.M., 1921 (Deutsche Forschungen, Heft 3).

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547409_0009

INHALT.

A. Einleitung.

B. Die mythische Erlebnisform.

I. Das Opfer.

1. Lebensgrundlagen.
2. Leid.
3. Kritik und Offenbarung.
4. Dichtung und Programm.

II. Der Äther.

1. Diotima.
2. Der Götterhimmel.
   a) Natur.
   b) Griechen.
   c) Hyperion.
3. Der Äther.
4. Die Zeit.

III. Der Held. Empedokles.

1. Treue.
2. Der metaphorische Rhythmus.
3. Die heldische Gestalt. Empedokles.
4. Die Oden.

IV. Die Mythisierung der Breite.

C. Schluß.

Einleitung.

Es ist heute nicht mehr möglich, von einer Teilfrage her einen für die Hölderlinforschung wesenhaften und die Gesamtproblematik klärenden Beitrag zu gewinnen. Die Frage nach der „mythischen Erlebnisform" richtet sich von vornherein nicht auf einen Werkabschnitt wie etwa die Spätdichtung. Sie umfaßt vielmehr die Gesamtentwicklung des dichterischen Geistes Hölderlin. Wenn unsere Frage echt ist, dann wird sie all das treffen und klären müssen, worüber in der Entwicklung Hölderlins geistig entschieden wird und was sie an dichterischem Ertrag umfaßt.

Dichterische Gestaltung als unmittelbarer Aufbruch der drängenden Erlebnisse des religiösen Sehers, das war die Losung der einen Forschungsrichtung. Auf dem Ahnentum romantischen Einfühlungsvermögens fußend, fand sie in Norbert von Hellingraths Werk ihre edelste Verkörperung.[1]) Auf der anderen Seite stand die kulturphilosophische These, die, vor allem in Böhms großem Werk,[2]) [3]) den Dichter durch alle Phasen seiner Entwicklung als idealistischen Systematiker bewertet wissen wollte.

Es fragte sich, was eine derartige Doppelung der Betrachtungsweise für den Dichter Hölderlin bedeute. Religiöser Drang und ein aus ihm gespeister umfassender Kulturwille liefen offenbar Hand in Hand. Beide gaben, in ihrer Zusammengehörigkeit recht verstanden, der Dichtung ihr eigentümliches Gepräge.

Zwei Gesichtspunkte einer wissenschaftlichen Neuorientierung traten hervor. Bereits Böhm hatte, geleitet von der Ansicht, daß

---

[1]) Lilli Sertorius, Der Wandel des deutschen Hölderlinbildes, Diss. Köln 1928.

[2]) vgl. K. Viëtor, Bespr. v. W. Böhm, Hölderlin, Sonderabdr. aus d. dtschen Lit.zeit. 42. 1929.

[3]) W. Böhm, Hölderlin, Halle 1928.

die Keime der reifen und der späteren dichterischen Entwicklung sich schon früh (vor 1796) aufweisen lassen, den Hauptakzent auf die Jugendentwicklung verlegt.[4]) Es handelte sich demnach bei der geistigen und dichterischen Entwicklung Hölderlins um ein Ganzes, wie es nur da möglich war, wo sich ein starkes und ursprüngliches religiöses Erleben inmitten der religiösen und der geistigen Organisation seiner Zeit selbst ergriff; wo es in einer beispiellosen Stetigkeit des Impulses sich in einem Kulturwillen verwirklichte, der nicht ruhte, bevor er sich (vermöge der Macht des Dichters) seine Welt schuf.

Hier setzte der zweite Punkt einer wissenschaftlichen Neuorientierung ein. Diese dichterische Welt wurde als mythische Bildwelt begriffen, am stärksten und überzeugendsten in den Späten Hymnen anschaubar. Sie war nicht das Werk religiöser Vereinsamung, sondern bedeutete die Erfüllung der kulturellen Sehnsucht Hölderlins seit seiner frühesten Zeit. Sie verfolgte ein Ziel, das unexklusiv war und nur auf die Möglichkeit der Popularisierung bedacht; in seiner Art ein Beitrag zu der in den Gestalten Goethes und Schillers angedeuteten Erwartung einer neuen Vernunftmythologie.

Zuerst stellte Strauß in der Kontroverse über das Systemprogramm von 1796[5]) der Böhmschen These („daß Hölderlin ein Dichterphilosoph sei wie Schiller"[6]) und daß man aus seinem Werk eine „philosophisch wohl begründete Weltanschauung aufstellen könne"[7])) den Hinweis auf das Hölderlinsche Fragment „Über religiöse Vorstellungen" entgegen. Es gibt, so sagt er, „eine für ihre Inhalte allein gültige religiös-dichterische Erkenntnisform, die übrigens mit bloß gefühlsmäßiger Einstellung so wenig wie mit bloß begrifflicher verträglich ist; nach Hölderlins Formulierung als mythisch dürfen wir sie die mythische nennen; . . . in ihr dokumentiert sich . . ., was der bloße Gedanke nicht leisten kann."[8])

---

[4]) ebd. S. VI: „doch denke ich an Zeiten, wo zwischen den lange verkannten und unbekannten Arbeiten Hölderlins und ihren Vorstufen ein Ausgleich der Schätzung eintreten wird. Dementsprechend wird man vieles, was man heute als „Wendung" oder als „Synthese" erst in Hölderlins Spätzeit sucht, bereits im ersten Bande dieser Darstellung finden.

[5]) Dtsche Viert.Schrift f. Lit.wiss. Bd. 5.

[6]) Viëtor, Bespr. . . ., S. 2009.

[7]) ebd.

[8]) Dtsche.Viert.js.schrift..., Bd. 5. S. 690.

In seiner Besprechung von Böhms Buch[9]) erörtert danach Viëtor, was, dichterisch gesehen, hinter der Späten Dichtung Hölderlins steht. „Der philosophische Zeitgeist ist wohl eine Voraussetzung der in ihr auftretenden Mythik, aber nur für das, was an ihr „Material" ist. Er nährt sie nicht unmittelbar, ist nicht etwa ihre Quelle. Deutlich ist eine andere Beziehung: Diese Poesie verwirklicht das Wunschbild der neuen religiösen Strömungen, das Wunschbild einer neuen Mythologie".[10]) Bemerkungen bei Böckmann (es sei die zentrale Aufgabe zukünftiger Forschung, „unvoreingenommen das zu fassen, was bei Hölderlin als elementares Phänomen hervortritt: das mythische Feiern der Naturmächte"[11])), bei Cassirer[12]) oder bei Gundolf[13]) seien nur erwähnt.

Einer Deutung und Erhellung der dichterischen Gestalt Hölderlins standen nun noch zwei Schwierigkeiten im Wege. Bei der Spätdichtung einzusetzen, schien nicht ratsam. Einmal, weil sie nicht einen grundsätzlich neuen Einsatz, sondern den Abschluß einer längeren Entwicklung darstellte, dann aber auch deshalb, weil sie, als solche und einzeln betrachtet, leicht zu einer Verkennung ihrer psychischen Voraussetzungen führen konnte. Hatte sich ihrer doch bereits die psychologisch-klinische Betrachtung in solchem Umfang bemächtigt, daß man ihre religiös-mythischen Phänomene von der Krankheit her als Erlebnisregreß in die archaisch-primitive Sphäre zu deuten wagte.[14]) Diese Stimmung war selbst in die Betrachtung der Geisteswissenschaftler so weit eingedrungen, daß Böhm in Hinblick auf Viëtors und Böckmanns Besprechungen seines Hölderlinbuches vor Tendenzen warnen zu müssen glaubte, Hölderlin zum „Primitiven, Archaisten und Pessimisten"[15]) zu stempeln.

Wenn wir nun meinen, vom Begriff des Mythischen her die dichterische Gestalt Hölderlins in all den Bezügen ihres lebendi-

---

[9]) vgl. Anm. 2.
[10]) Vietor, Bespr..., S. 2001.
[11]) P. Böckmann, Über Böhm, Hölderlin, Anz.f.dtsches Altertum, XLIX, I, 1930, S. 43.
[12]) E. Cassirer, Sprache und Mythos (Studien der Bibliothek Warburg, ed. F. Saxl. VI) Lpzg.Bln. 1926. S. 18.
[13]) F. Gundolf, Der Archipelagus, Hdbg. 1916.
[14]) vgl. A. Storch, Das archaisch-primitive Erleben der Schizophrenen, Bln. 1922 und K. Jaspers, Strindberg und van Gogh, Bln. 1926.
[15]) Böhm, Hölderlin..., Bd. I, S. 88.

gen Wachstums wie ihrer bildnerischen Vollendung klären zu können, so erwuchs uns diese Überzeugung aus der Betrachtung der Ganzheit des Menschen und Dichters Hölderlin. Und doch stand auch für uns zunächst nicht fest, was eigentlich „mythisches Erleben" sei. Es mußte notwendig ein Moment des Schwankens in unsere Darlegungen eintreten, insofern das Problem des Mythischen als monographische Aufgabe neben der Anwendung des mythischen Gesichtspunktes auf die dichterische Gestalt Hölderlins erarbeitet werden mußte. Hier konnte nur ein Werk, nämlich Cassirers auf einem reichen völkerkundlichen Material fußende „Philosophie der symbolischen Formen",[16]) Hilfsdienste leisten. Handelt es sich hier doch um ein Werk, in dem von einem modern-idealistischen Denken bereits in die religiös-mythischen Phänomene, die als solche den Elementen menschlich-religiösen Erlebens überhaupt angehören, Licht getragen ist. Gewiß, von einer Zurückführung der wissenschaftlichen Frage nach dem Mythos auf die Frage nach der menschlichen Existenz, wie es Heidegger fordern würde, konnte angesichts dieses Werkes nicht die Rede sein. Aber es fragt sich, ob der idealistische Kreis von uns überschritten oder durchbrochen werden durfte, wo es uns nicht auf das Wahrheitsproblem, sondern auf das Bildproblem ankam.

Letzten Endes läßt sich das Problem eines modernen mythischen Weltbildes nicht von dem Kulturwillen seines modernen Trägers absondern.

Wie das mythische Weltbild des primitiven Menschen aussieht, mag sich allenfalls an Hand eines reichen völkerkundlichen Materials ermitteln und zur Vorstellung bringen lassen. Die aus dem modernen[17]) Kulturwillen des klassisch-romantischen Dichters erwachsende Mythik entzieht sich als Glied gegenwärtiger Entscheidung im Letzten der wissenschaftlichen Einordnung. Noch ist sie Vorbild und als solches ein Weg in die Zukunft.

Hölderlins Entwicklung zerfällt deutlich in zwei durch das Erlebnis Diotimas von einander getrennte Abschnitte, in denen erst das philosophische, dann das bildhaft-dichterische Element vor-

---

[16]) E. Cassirer, Philosophie der symbolischen Formen, Bln. 1925.

[17]) vgl. A. v. Grolmann, Sachwörterbuch für Deutschkunde, 1931, I. Bd., S. 552: „In jeder Hinsicht eine der bedeutendsten und entscheidendsten Gestalten des gesamten deutschen Geisteslebens", eröffne Hölderlin und dessen Wiederaufleben „eine neue Epoche der deutschen Geistesgeschichte, welche an die mit Goethe abschließende angrenzt."

herrscht. Dient der erste Abschnitt, umrahmt von Gedankenlyrik und philosophischer Prosa, der allgemein geistigen Erarbeitung und philosophischen Durchdringung des eigenen originalen Lebensgefühls, so findet dieses Lebensgefühl in der zweiten Periode seinen eigentlich dichterischen Niederschlag. Der innere Zusammenhang zwischen beiden Phasen der Entwicklung tritt erst innerhalb unserer Thematik einer „mythischen Erlebnisform" ins Licht. Von ihr aus gesehen handelt es sich in der ersten Periode um Folgendes: Zum Instrument der Herausarbeitung des eigenen (vom Pietismus her) religiös betonten Lebensgefühls gegenüber der allgemein geistigen Organisation der Zeit (Goethe, Schiller, Fichte) wird die K r i t i k (Kant); dieses kritische Element offenbart seine Lebensvoraussetzung in einem kultischen, der religiösen Haltung des „Opfers" entsprechenden Lebensstil, der bereits den frühen Hölderlin im Sinne eines sinnlichen Verzichts das innige Verhältnis zu Natur und Familie, den heranreifenden die Offenbarungsstandpunkte des überlieferten Glaubens, der Leibnizischen Systematik und schließlich der klassisch-ästhetischen Weltanschauung überwinden läßt. Eine Entwicklung, die von dem Menschen Hölderlin als Bestimmung zu „Leid" und Aufopferung dessen gewertet wird, was bis dahin seinem Leben eine starke Erlebnisnähe sicherte. Die Folge dieser Entwicklung ist eine radikale Formalisierung und Vergeistigung seines religiösen und seines Naturerlebens; hinter ihr schließlich steht eine starke Spannung religiöser Erwartung.

Am Anfang der zweiten Periode der Hölderlinschen Entwicklung steht die erstmalige, grundsätzliche und die gesamte Weiterentwicklung bestimmende Einwirkung des „mythischen Symbols" auf die Dichtung. Auf dem religiösen Erleben der ersten Periode fußend, wird es für den Dichter alsbald zur B i l d m a c h t. Kant und die Griechen bezeichnet Hölderlin zu dieser Zeit als einzige Lektüre: Hier tritt als Frucht des kultischen Lebensstils, den die erste Periode herausbilden half, eine Stufe der Kritik hervor, die von dem „ästhetischen Gut" der Klassik zum Zwecke seiner religiösen Legitimierung die ganzheitliche Verwirklichung in einer ursprünglichen Lebensgestalt fordert: Es ist dies im Sinne der Griechen die Gestalt des „Volkes": Und im Sinn der Griechen wieder erweist sich als substantieller Träger des Volkslebens in seinen mannigfaltigen Formen sinnlicher Entfaltung die Welt der Götter, Halbgötter und Heroen. So schafft am Anfang dieser Periode das „mythische Symbol" in erstmaliger bildnerischer

Einwirkung (im Endhyperion) die Sprachgestalt des Naturgotts. Die Grundspannung des mythischen Symbols, die Spannung zwischen Gott und Welt, geht in den dichterischen Bezirk ein als Anstoß zu einer neuen Kunstlehre. Die Kunst vermag die göttlichen Gehalte aufzunehmen in einem „metaphorischen Rhythmus", in dem in einem höchsten Maße die Verwahrung des Göttlichen in der rhythmischen Entfaltung selbst gelingt; denn die individuellen Gestalten der Kunst sind nur „Schein", sind wechselseitige Metapher des „höchsten Widerstreits", der zwischen den Polen von „Gott" und „Welt", die beide einander beanspruchen und einander bedürfen, hin und wiederflutet. Es ist die Gestalt des „Helden", in der Gott und Welt zur innigsten Vereinigung, zur Vereinigung der „Metapher", gelangen; der Held muß untergehen, damit der Gehalt sich in „innigerer Allgemeinheit" im Volk wiederfindet. Die „ästhetischen Fragmente" werden zum Leib der Dichtung selbst, der Dichtung „Empedokles". Die Kunst wird begriffen als „tragischer Rhythmus". In den „Oden" erprobt als „Rhythmus der Vorstellungen", tritt dieser Rhythmus schließlich in die Ansätze zu einer mythischen Bildwelt in den „Späten Hymnen" ein, in denen völkische Strahlungsräume wie „Griechenland" und „Germanien" die Gestalt des „Helden" übernehmen. Die Kunst als tragischer Rhythmus wird hier zum Träger der Prophetie von der heroischen Mission eines zukünftigen Deutschlands.

I. Das Opfer.

„Das Tun ist das Erste, woran die mythische Erklärung, der „ἱερὸς λόγος", sich erst nachträglich anschließt".[18])

1. Lebensgrundlagen.

Jedes neue geistige Verhältnis zur Wirklichkeit — und in diesem weitesten Sinn muß Hölderlin gewertet werden — setzt eine bestimmte Grundhaltung des schöpferischen Subjekts, eine bestimmte Form der Aktivität gegenüber der Welt voraus, innerhalb deren erst die künstlerischen Gehalte des reifen Werkes sich vorbereiten. In diesem umfassendsten Sinn ist Hölderlins Jugendentwicklung zu verstehen und zu deuten. Die „Dichtungen" dieser Zeit liegen nur an ihrer Peripherie; noch sind sie als Ausgangspunkt für die Analyse der dichterischen Gestalt untauglich. Die ersten Züge der konkreten dichterischen Gestalt treten erst in Frankfurt aus dem Gesamtrahmen der geistigen und künstlerischen Bemühungen heraus, zu einer Zeit, in der das religiöse Grunderlebnis des Dichters zu seiner ersten aufbruchhaften Darstellung gelangt, an die sich seine weitere dichterische Ausgestaltung in der Homburger Zeit anschließt.

Damit gewinnt die Jugendentwicklung für uns eine neue und grundlegende Bedeutsamkeit. Es handelt sich nicht darum, sie in die mannigfachen Anlage- und Bildungselemente, die in ihr hervortreten, zu atomisieren; sondern von der Anschauung ausgehend, daß in ihr die „logische Struktur" keimhaft enthalten ist, der die gestalterisch erfüllte Wirklichkeit der reifen Dichtung entspricht,

---

[18]) Cassirer, Philosophie . . ., Bd. 2, S. 271.

gilt es nunmehr, die Grundrichtung, die dieses Ringen des Jugendlichen durchzieht und es bereits einer eigentümlichen Gestaltung unterwirft, aufzuweisen.

Der Verlauf der Jugendentwicklung zeugt von einem neuen Weltgefühl, das durch die weltanschauliche Auseinandersetzung mit den die Atmosphäre des Tübinger Stifts beherrschenden geistigen Mächten wie Antike, französische Revolution, Kant, Schiller und christliches Dogma hindurch immer deutlicher sichtbar wird, ein Weltgefühl, das, um sich seiner selbst zu vergewissern, einer neuen und eigentümlichen Gestaltung all dieser Wirklichkeiten bedarf,[19]) die zu beschreiben und darzustellen Aufgabe des Literarhistorikers ist; erst in dieser, alle Einzelbezeugungen übergreifenden Gestaltung ergibt sich zum ersten Male der Anschluß an die Bildwelt des späteren und reifen Dichters. Macht es doch die Eigenart der Hölderlinschen, innerhalb einer „mythischen Erlebnisform" sich konstituierenden Dichtung aus, sich nicht in der Konkretheit des einfachen Lyrismus, sondern erst im weitesten Umschwung begrifflicher Systematik selbst zu finden und zu ihrer dichterischen Darstellung, die dann gegenüber dieser Begrifflichkeit etwas neues und qualitativ anderes darstellt, durchzudringen.

Die Lebensform, in der sich das neue Weltgefühl innerhalb eines weitesten philosophisch-begrifflichen Zusammenhanges zum ersten Male selbst findet und so die Voraussetzungen einer (auch geistesgeschichtlich) neuen Dichtung schafft, gehört dem religiös-kultischen Bezirk an: wir bezeichnen sie als das Opfer.

In einem Brief des fünfzehnjährigen Hölderlin aus dem Jahre 1785 an den Diakonus Köstlin in Nürtlingen, der den Knaben für den Eintritt in die niedere Klosterschule in Denkendorf vorbereitete, finden sich die folgenden Zeilen: „Etliche Betrachtungen . . brachten mich auf den Gedanken, wie man Klugheit in seinem Betragen, Gefälligkeit und Religion verbinden könne. Es wollte

---

[19]) Als Ort dieser Gestaltung begreifen wir in erster Linie die Briefe aus Schul- und Stiftlerzeit an Freunde und Verwandte, erst in zweiter Linie die Jugendgedichte einschließlich der „Hymnen an die Ideale der Menschheit".

mir nie recht gelingen; immer wankte ich hin und her. Bald hatte ich viele gute Rührungen, die vermuthlich von meiner Empfindsamkeit herrührten, und also nur desto unbeständiger waren. Es ist wahr, ich glaubte, jetzt wäre ich der rechte Christ, alles in mir war Vergnügen, und insonderheit die Natur machte in solchen Augenblicken (dann viel länger dauerte dieses Vergnügen selten) einen auserordentlich lebhafften Eindruk auf mein Herz; aber ich konnte niemand um mich leiden, wollte nur immer einsam seyn, und schien gleichsam die Menschheit zu verachten; und der kleinste Umstand jagte mein Herz aus sich selbst heraus und dann wurde ich nur desto leichtsinniger".[20])

Diese Zeilen offenbaren, wenn man hinter der Einkleidung moralistisch-kritischer Selbstentblößung, wie sie der pietistischen Frömmigkeitshaltung naheliegt, zu lesen versteht, einen Gehalt, der es wenig angemessen erscheinen läßt, innerhalb einer Lebensanalyse des Jünglings bereits von der „Grundanschauung einer in Freude und Leid gleich sich bezeugenden Weltschönheit"[21]) zu reden. Was vielmehr als primärer, unverrückbarer Lebenskern, als Grundlage seiner Vitalität dem Knaben mit auf den Lebensweg gegeben ist, das ist eine außerordentliche Spannweite des seelischen Erlebens, die das persönliche Schicksal in sich schließt, die Welt nie eindeutig, bestimmt, bürgerlich, sondern nach ihren Spannungsgehalten, in ihren p o l a r e n Kategorien zu erleben. Darin liegt aber von vornherein eine unübersehbare Aufgabe für den Menschen. Wenn schon früh die Weite seelischen Umschwungs die Größe und Wucht zukünftigen Künstlertums ahnen läßt, so steigt der Zwang zu Gestaltung, zu V e r m i t t l u n g herauf aus den Tiefen dieser Natur, deren psychischer Aufbau eine nervöse Feinheit und Sensibilität, verbunden mit einer Überbetonung des Gesichts und Gehörs, des Geruchs und Getasts feststellen läßt, die bereits in das Pathologische hineinweist.[22])

Hölderlin ist Schwabe. Das Erlebnis der Enge und der Weite, der Verbundenheit mit der Umwelt in Natur und Familie und der Einsamkeit und Entblößung im Zurückgeworfensein auf die Spannweite der eigenen geistigen Individualität liegen in diesem Volkstum nahe beieinander. Sie stellen in ihrem polaren Bezug das Ur-

---

[20]) Hölderlins sämtliche Werke, ed. N. v. Hellingrath und F. Seebaß. Lpzg.-München. 1913—1923. 6 Bde. Bd. 1. S. 167.
[21]) So Böhm, Hölderlin. . ., Bd. 1. S. 4.
[22]) vgl. W. Lange, Hölderlin, eine Pathographie, Stuttgart 1909.

erlebnis des Dichters dar, das ihn immer wieder zu Gestaltung, zu Vermittlung zwingt.

Es handelt sich dabei um eine Polarität der Anlage, die bereits das frühe Welterleben des Knaben gestaltet. Zwei Momente treten bei der Darstellung seiner Kindheit durch den Dichter hervor. Da ist einmal die Landschaft, die warme, weiche Neckar-Fluß-Landschaft mit ihren schmalen Hügelketten; in ihr leuchtet die Wärme des Sozialen auf, die Verbundenheit mit dem Elternhaus, dessen Glieder, Großmutter, Mutter und die beiden Geschwister, sich nach dem schnell aufeinanderfolgenden Tode des Vaters und des Stiefvaters um so enger aneinander gekettet fühlen. Und beide, Landschaft und Häuslichkeit, sind umflossen von der Geistigkeit einer naiven, echten Religiösität, die in warmem Empfinden für die Natur und in gegenseitiger Liebe und Anhänglichkeit der Familienmitglieder ihre beste Dokumentierung findet. Dagegen aber stellt sich in den brieflichen und dichterischen Zeugnissen, die wir aus der Feder des Dichters besitzen, ein anderes, nur aus dem Atemhauch schwäbisch-protestantischer Seelenkultur verständliches k r i t i s c h e s Moment. Neben die Wärme der Heimatlandschaft tritt das kalte, die warme träumerische Phantasie des Knaben zerstörende Mauerwerk der Niederen Klosterschule mit ihrem Schreckgespenst theologisch harter Zucht und dem öden Schulmechanismus; was die Familie anbetrifft, so ist der Junge, der so rücksichtsvoll und zärtlich an der Mutter hängt, durch den durch den Gram der Mutter doppelt eindringlich erlebten Verlust des Vaters und des Stiefvaters hindurchgegangen; der Begriff pietistischer Herzensfrömmigkeit schließlich läßt ebensoviel Enge und Wärme inneren Hingegebenseins wie Möglichkeit zu psychologisch-moralischer Kritik, die als solche früh zu Gebrochenheit und Distanz der Abstraktion führt, zu.

2. Leid.

Während der erwähnte Brief an Köstlin von einer inneren Ratlosigkeit zeugt, die ihre Bitte um Hilfe spontan an den Älteren richtet, begegnen wir vom Winter 1786/87 ab einer Reihe von Briefen, deren Stil sich in einer neuen geistigen Haltung

bewegt. Sie zeigen den Sechzehn-, Siebzehnjährigen in einer Reifeentwicklung, die gleich einem Sturm über ihn hinbraust und in der Gelöstheit des Stils ihren Ausdruck findet, der bald in bekenntnishaftem Ausbruch, bald in bohrender Selbstanalyse, bald in souveränem über die Dinge Hinreden, immer von Interjektionen und verkürzten Satzeinschiebungen unterbrochen, durch die Zeilen jagt.

Sogleich aber macht sich eines bemerkbar. Diese Briefe an die Mutter, an den neuen Freund Immanuel Nast, Skribent an der Stadtschreiberei Leonberg, sind trotz der Ratlosigkeit und Aufgewühltheit des subjektiven Bekenntnisses von einer stilistischen Getragenheit, die über die allgemeine Psychologie des Jugendalters hinaus[23]) auf ein Sichanbahnen umfassenderer seelischer Erlebnisse hinweist. So sehr dabei eine literarische Überhöhung des eigenen Gefühls, wie sie für den von Ossian, Klopstock, Schiller (in gewisser Hinsicht lauter typischen Sturm- und Drang-Literaten) Begeisterten naheliegt, in Rechnung zu stellen ist, fallen diese Briefe doch auf durch eine innere Distanz, ein souveränes Gestalten der eigenen Stimmungen, das in seiner hier auftretenden Eigenart mehr ist als bloß literarische Spiegelung pubertärer Seelenzustände und deshalb in diesem Zusammenhang nähere Aufmerksamkeit erfordert.

So sehr der Ton dieser Briefe neuartig und im reifepsychologischen Sinne aufbruchhaft wirkt, so stark ist andererseits der Eindruck, daß hier eine Erlebnisstufe vorliegt, die bereits eine verhältnismäßig reife Stufe innerhalb der pubertären Entwicklung darstellt. Man muß dazu bedenken, daß dieser Dichter, dessen Urerlebnis das Weltganze ist, eine Frühreife innerhalb des Bezirkes des Erlebnishaften (dagegen ist dies im Bereich des Denkmäßig-Abstrakten durchaus nicht der Fall) aufweist, die bereits den Köstlin-Brief weit über die Stufe kindlicher Erlebnishaftigkeit hinaushob.

Die Maulbronner Briefe sind insofern mehr als Pubertätserzeugnis, als sie innerhalb einer ganz eigenartigen und gestalterisch originalen Form des Erlebens über das bloß Chaotisch-Pubertäre hinausgehen und, zunächst unbewußt, dann aber sicht-

---

[23]) Wir denken dabei vorzüglich an Sprangers grundsätzliche Ausführungen in seiner „Psychologie des Jugendalters".

lich bewußter und einer persönlich-aktiven, willensmäßigen Haltung entsprechend, in eine Gestaltung der persönlichen Stimmungen hineinwachsen. Es geschieht dies als das Erlebnis des L e i d e s.

Anfang Winter 1786/87 heißt es an Nast: „— und freue Dich nur, wann ich Dir nicht oft schreiben sollte, Du würdest mir vielleicht manche Klage entwischen sehen, so sehr ichs vermeide". Daran aber schließt sich der diesen Brief beherrschende und in seiner persönlichen Bedeutsamkeit die ganze Zukunft Hölderlins überschattende Satz: „Und es ist doch uns Menschen so gut, wenns was zu leiden gibt. — Ich war schon manchsmal in meinem Leben ein Thor, aber nie weniger, als wann mir meines Herzens Wünsche nicht erfüllt wurden — wann ich unverdienterweise böse Gesichter sehen mußte". —[24])

Hier löst sich als Gewinn einer Entwicklungsperiode, wie sie für den Persönlichkeitsaufbau jedes Menschen entscheidend ist, das gestaltende Moment los, in der Fassung allerdings deutlich durch die pietistische Atmosphäre bedingt, in der jeder Rückschlag des Erlebens, jedes neue innere Erfülltsein als religiöse Schwingung erlebt wird. Liebesleiden erwecken Zweifel gegen den Lenker des Schicksals. „Ich hatte für einen Jammermonath eine selige Stunde, wo ich mit meiner Luise weinte — und für diese dankte ich Gott!", wie es in dem Brief aus dem Herbst 1786, der Nast rückschauend die Entwicklung seiner Begegnung mit Luise Nast schildert, heißt; dann aber fährt er fort: „dank' ihm endlich für alles — für all' die L e i d e n — all' die Verfolgungen — all' die Tränen. Die Zweifel — das Murren gegen den Ewigen must Du nur in die erste Wochen meiner Trauertage rechnen, wo ich noch nicht gewohnt war zu t r a g e n".[25]) Welcher Nachdruck auf diese letzte Wendung zu legen ist, mag ein bereits in den Februar 1787 fallender Brief an Nast bezeugen: „Wenn ich nur auch einmal etwas recht lustiges schreiben könnte. Nur Gedult! S wird kommen hoff' ich — oder — oder — hab ich dann nicht genug g e t r a g e n?"[26]) Wie sich dieses, fast möchte man schon sagen Weltgefühl, weiterhin ausgestaltet, was aus dem Leidmotiv weiterhin wird, zeige ein Brief aus Maulbronn vor Pfingsten 1788 an Nast. Sein Ton ist um eine Lage höher ge-

---

[24]) Hölderlin, sämtliche Werke . . ., Bd. I, S. 169.
[25]) ebd. S. 192.
[26]) ebd. S. 173.

stimmt, als es in dem Stil von 1786/87 der Fall war. Man muß die hymnisch-feierliche Getragenheit hören, die durch den Brief schwingt und um derentwillen der ganze Eingang hier angeführt sei: „Da leg ich meinen Ossian weg, und komme zu Dir. Ich habe meine Seele geweidet an den Helden des Barden, habe mit ihm getrauert, wann er trauerte über sterbende Mädchen. Und so — war ich gestimmt — um etliche Augenblike ganz für Dich zu sein. Lange, lange schon ists freilich, daß wir nichts mehr voneinander hören — und denke, Bruder, die ganze Vakanz war ich kaum eine Meile von Dir und konnte — unmöglich hin — nicht auf einen halben Tag. Da saß ich die ganze vier Wochen am Todtenbette meiner Tante in Gröningen, und l e r n t d u l d e n — von ihr! und jetzt Bruder, jetzt ist sie todt!"[27])

Dulden! Als ein Können, Müssen und immer sicherer ergriffenes Wollen wirft es Hölderlin fortan als das große Aktivum in die Wagschale die eigene Persönlichkeit übergreifender Lebensgestaltung. Zu denken gibt die Bemerkung an Luise vom Anfang des Jahres 1790: „Der unüberwindliche Trübsinn in mir — aber lache mich nicht aus — ist wol nicht ganz, doch meist — unbefriedigter Ehrgeiz".[28]) An die Mutter freilich schreibt er reichlich weniger selbstbewußt und programmatisch: „Ich wäre vieleicht schon oft auf Irrwege gekommen, wenn mein Los nicht wäre, mehr zu d u l d e n, als a n d e r e. Ich weiß, Sie stimmen hierinn vollkommen mit mir überein"; und dann ganz bestimmt und im Tone innerer Berufung: „Denn wenn ich dulden w i l l, darf ich nur Ihrem Beispiel folgen. Freilich ists mir auch angeboren, daß ich alles schwerer zu Herzen nehme, aber ich danke Gott dafür, es bewahrt vor Leichtsinn."[29])

Angeborene Anlage und aktive, willensmäßige Bewußtheit zu der ihm wesenseigenen Lebensgestaltung, beides schließt sich dem Zwanzigjährigen zu untrennbarer Einheit zusammen. Diese Zeilen an die Mutter gewinnen ihre eigentliche Weite erst dann, wenn man weiß, daß dieses „vom Herzen weggeschriebene Bekenntnis" einen Schritt entschuldigen soll, der ihn selbst schwere innere Kämpfe gekostet hat, die Aufhebung des Verlöbnisses mit Luise Nast.

---

[27]) ebd. S. 200.
[28]) ebd. S. 224.
[29]) ebd. S. 227.

Immer deutlicher tritt das Leidmotiv aus der begrenzten moralisch-religiösen Sphäre, die es herausbilden half, heraus. „Der unüberwindliche Trübsinn in mir . . . — ist wohl nicht ganz, doch meist — unbefriedigter Ehrgeiz". Weiteste Sicht und Vorausschau persönlicher Lebensaufgabe[30]) tut sich auf und gewinnt neu und eigentümlich, zehrend und beglückend Gestalt. Aus dem „Trübsinn", zuerst nur beschwerendes Symptom seelischer Pubertät, erwachsen die Grundelemente der erwachenden Persönlichkeit. Das Hineinwachsen der pubertären Seelen-Elemente in die die eigentliche Aufgabe der Pubertät ausmachende Seelen-Gestalt[31]) wird hier in einer nachtwandlerischen Sicherheit der Natur beispielhaft deutlich. Woher kommt und wohin zielt der „Ehrgeiz", mit dem der Zwanzigjährige die Rückgabe von Ring und Briefen an die trotz allem „ewig Geliebte" begründet? Hölderlin fühlt es nur dunkel. Der Mutter gegenüber bezeichnet er es später in Zusammenhängen, wo er sich dagegen wehrt, in einem bürgerlichen Beruf zu versinken, als innere Verpflichtung zu „Bildung".[32]) Dieses Motiv der Bildung, der persönlichen Lebensgestaltung zieht sich von nun an breit durch sein Leben hindurch: innerhalb eines kernhaft und intimsten Bereiches naturhaft-sozial-religiösen Lebenszusammenhanges original erlebt, treibt es seine gestalterischen Energien aufbauend und wandelnd bis in die weitesten geistig-begrifflichen Erlebniszusammenhänge hinein.

Als das besondere Erlebnis des Leides, Duldens und Ertragens tritt es in Analogie zu der kultischen Haltung, die dem Begriff des religiösen „Opfers" entspricht. Auch dieses „schließt, seinem ursprünglichen Sinn nach, ein negatives Moment in sich: es bedeutet eine Einschränkung des sinnlichen Begehrens, einen Verzicht, den das Ich sich auferlegt".[33])

Die Übertragung dieses religionspsychologischen Aufweises auf Hölderlins Jugendentwicklung ist von zentraler Bedeutsamkeit. Die „Einschränkung des sinnlichen Begehrens" stellt sich dort als Durchbruch, als Aufopfern der den Menschen Hölderlin umhegenden und seinen Lebensstoff ausmachenden naturhaften, sozialen, religiösen Bindungen dar.

---

[30]) vgl. Anm. 36.
[31]) vgl. dazu Sprangers „Psychologie".
[32]) Es trifft das den Sinn des etwas rabulistisch anmutenden Briefes an die Mutter, Waltershausen, d. 1. Juli 1794. Werke . ., Bd. 1, S. 311.
[33]) Cassirer, Philosophie..., Bd. 2, S. 273.

So wird der das innige Verhältnis zur Natur zerreißende Eintritt in die schulisch-theologische Zucht, nachdem der vorübergehende Plan, Jurist zu werden, endgültig abgetan ist, deutlich von dem Dichter als Opfer empfunden, das eine, wenn auch noch dunkel empfundene Bestimmung fordert.

Hölderlins Verhältnis zur eigenen Mutter bedürfte noch der Erhellung. Der Ton der an sie gerichteten Briefe hebt sich von dem der übrigen, etwa an die Freunde gerichteten, deutlich ab. Die Eigenart ihrer Diktion zeugt von einer verschleiernden Tendenz; in ihrer demütigen Haltung fallen sie durch eine oft krampfhaft wirkenden Betonung der einem Sohn in einem Briefe an die Mutter zukommenden Höflichkeitsform auf. Man hat das Gefühl, daß das Verhältnis zu der ganz auf das gute bürgerliche Fortkommen des Sohnes bedachten und dafür alles hingebenden, darüber hinaus aber für seine innerlichen Bedürfnisse schwer zugänglichen Mutter früh einen Bruch erlitten hat. Zumal die seit 1788/89 etwa in Erscheinung tretende Form dieser Briefe, die immer deutlicher von einem bewußten Zudecken einer inneren Kluft, von einer willentlich selbstquälerischen und die eigene Innerlichkeit einschränkenden Haltung zeugt,[34]) wird als eine Manifestation des neuen Lebensgefühls gewertet werden dürfen.

Deutlicher noch erweist sich in dem Bruch mit Luise die neue Haltung. Der Abschiedsbrief an Luise vom Winter 1789/90 stellt, indem er die individuellen Grundlagen des Verhältnisses in keiner Weise antastet, den Schritt, den er der Geliebten vorschlägt, als eine in der persönlichen Anlage des Dichters begründete Notwendigkeit hin. „Ich bin derart, wie ich es hier beschreibe, und mein Weg ist noch weit; deshalb darfst Du nicht auf mich warten wollen", das ist der kurze Inhalt der langen Epistel.

---

[34]) vgl. an die Mutter, Ende April 1789: „Was meine gegenwärtige Lage betrift, so kann ich Sie versichern, daß ich meine Tage ganz und mit seinem Schiksaal zufrieden verlebte, wenn Ihre Traurigkeit mir nicht eben so viel düstere Stunden machte ... heitern Sie sich auf, genießen Sie des schönen Frühlings ..", und in einem in den Spätherbst 1789 fallenden Brief: „Sie werden bald erraten, warum ich diesmal an Sie schreibe. Ich glaube, der Brief wird Ihnen nicht unangenehm sein. Ich habe mich entschlossen, von nun an in der Lage zu bleiben, in der ich bin. Der Gedanke, Ihnen unruhige Stunden zu machen .. Elternrath beruhigt immerhin. Geh' es wie es will, hab' ich doch diesen Trost!", Werke .. Bd. 1. S. 218 u. 220.

Den Durchbruch durch all die engen, seit seiner Kindheit seine Natur nährenden Lebensbindungen empfindet Hölderlin als die Bedingung für den Eintritt in die Bereiche, die ihn erwarten und nach deren Inbesitznahme seine hymnisch geladene Seele lechzt; es macht nämlich die andere, positive Seite dieses im Motiv des Leides und des Duldens sich findenden Lebensgefühles aus, daß es, aus dem Erlebnis der seelischen Spannung, die wir als das Urerlebnis Hölderlins bezeichneten, geboren, nach Vermittlung strebt. Damit stoßen wir wieder auf die Analogie zum kultischen Opfer. „Als der allgemeinste Sinn des Opfers, der in allen seinen Formen in irgend einer Weise wiederkehrt, läßt sich die Vermittlung bezeichnen, die es zwischen der Sphäre des Göttlichen und des Menschlichen schafft".[35])

Das Moment der Vermittlung lebt allerdings in diesem Lebensgefühl nur erst als Impuls. Die neue Haltung erscheint insofern noch leer und gehaltlos, als auf dieser Stufe die Bildwirklichkeit des Werkes, die durch sie vermittelt wird, noch nicht hervortritt. Noch tritt das Absolute als die religiöse Erlebnisgrundlage der gesamten späteren Dichtung nicht in Erscheinung.

Von einer betont religiösen Dichtung kann in dieser ganzen Zeit nicht die Rede sein. Müssen wir uns doch darüber klar sein, daß die bei Cassirer phänomenologisch aufgewiesene Formenwelt des mythischen Symbols innerhalb des weiten Feldes Hölderlinscher Dichtung nur im Rahmen einer langwierigen und verzweigten psychologischen Genese hervortreten kann.

So weisen gerade Cassirers Ausführungen über „Kultus und Opfer" (Philosophie.. Bd. 2. S. 270 f.) gegenüber den übrigen Kapiteln seines Werkes einen stark psychologischen Einschlag auf. Als die „Gefühls- und Willenswelt" sind sie die „eigentlichste und tiefste Wurzel" der religiösen Gehalte, insbesondere der „mythisch-religiösen Vorstellungswelt".[36])

Es ergibt sich damit für uns die methodische Konsequenz: Als primär darzustellen ist ein neues Weltgefühl, das, als Impuls zu neuer Lebens-Form zum Durchbruch kommend, in fortschreitender psychologischer Entwicklung die elementaren, naturhaft-sozial-religiösen Zusammenhänge des zukünftigen Dichters mit der Welt

---

[35]) Cassirer, Philosophie . . ., Bd. 2. S. 278.
[36]) Cassirer, Philosophie . . ., Bd. 2. S. 270.

wandelt, von da aus aber bis in einen weitesten geistigen Bereich seine gestalterischen Energien entlädt. In letzterem gelangt das in einer elementaren, seelisch tieferen Schicht Erlebte zu seiner rationalen, weltanschaulich-begrifflichen Durchgestaltung; je weiter wir an diese weitesten Ausstrahlungen des Erlebnisses herantreten, umso mehr macht die genetisch erklärende der systematisch beschreibenden Darstellung Platz.

3. Kritik und Offenbarung

In dem entferntesten, weltanschaulich-begrifflichen Bereich der Auseinandersetzung wirkt das neue Weltgefühl als das Erlebnis der Spannung von Kritik und Offenbarung.

Wir treten damit an einen der umstrittensten Punkte der Hölderlinforschung heran, nämlich an die Frage der Bedeutung der ausgesprochen philosophischen Bemühungen Hölderlins in den Jahren nach 1790 für die Genese seiner Dichtung, allgemeiner gesagt, an die Frage Philosophie oder Dichtung bei Hölderlin überhaupt.

Es ist wohl allgemein richtig gesagt, daß Hölderlin als in die klassisch-idealistische Geistigkeit hineingeborener Epigone den Ethizismus Kants, den Aesthetizismus Schillers usw. in scharfer, philosophisch-begrifflicher Auseinandersetzung überwinden mußte, um Raum für das eigene Lebensgefühl und die von ihm genährte eigene Dichtung zu gewinnen. Auch lassen sich dieser Ansicht Hölderlins briefliche und dichterische Zeugnisse über seine persönliche Stellung zur Philosophie[37]) zur Seite stellen, die im

---

[37]) vgl. a) Dez. 1795 an Neuffer: „Jetzt hab' ich wieder zu Kant meine Zuflucht genommen wie immer, wenn ich mich nicht leiden kann". b) 12. Nov. 1789 an Neuffer: „Es gibt zwar ein Hospital, wohin sich jeder auf meine Art verunglükte Poet mit Ehren flüchten kan — die Philosophie". c) Jan. 1799 an die Mutter: „..ich weiß jetzt so viel, daß ich tiefen Unfrieden und Mißmuth dadurch in mich gebracht habe, daß ich Beschäftigungen, die meiner Natur weniger angemessen zu seyn schienen, z. B. die Philosophie, mit überwiegender Aufmerksamkeit und Anspannung betrieb.. Ich wußte lange nicht, warum das Studium der Philosophie., warum es mich, je uneingeschränkter ich mich ihm hingab, nur immer um so friedloser und selbst leidenschaftlich machte..", Werke.., Bd. 2. S. 350; Bd. 3. S. 347 und Bd. 3. S. 376.

wesentlichen besagen, daß die Beschäftigung mit der Philosophie ihn jeweils eine Ausflucht dünkte, die sich ihm in den qualvollen Stunden mangelnder dichterischer Produktivität zur Verfügung stellte. Bezeichnend für diese Art und Weise, die Dinge zu sehen, ist es, wenn etwa die ein gutes geistiges Gesamtbild vermittelnde Abhandlung Neunheusers über die „geistige Entwicklung Hölderlins" die geistige Lage des Dichters um 1790 als ein miteinander Kämpfen von „traditionall übermitteltem orthodoxem Glauben", von „durch philosophisches Studium geschärftem kritischen Verstand" und schließlich von dem „immer stärker durchbrechenden Lebens- und Weltgefühl" bezeichnet.[38])

In Wahrheit ist aber das geistige Ringen dieser Zeit von einer Ursprünglichkeit und einer Nähe zu dem eigenen Urerlebnis, die sofort auch die Frage nach der Gesamtbedeutung dieser „philosophischen" Bemühungen oder, noch kritischer, ihrer Problematik für das Dichterische auf eine neue Ebene verschiebt.

Die beiden Grundelemente nämlich, die dieses Ringen bestimmen, K r i t i k und O f f e n b a r u n g, weisen einerseits unmittelbar auf das Urerlebnis des Dichters zurück, andererseits schließen sie sich als rationale Fassung emotionalen Erlebens durchaus eindeutig an die vorstehend geschilderte Entwicklung an.

„Hölderlin hat sich niemals von den Grundanschauungen einer Offenbarungsreligion abgewandt".[39]) Dieser Satz Böhms mag am Anfang dieses Abschnittes stehen. Das persönliche Verhältnis des Dichters zur Offenbarung weist über die traditionelle Glaubenssituation, in die der protestantische Schwabe und zukünftige Theologe Hölderlin hineingeboren ist, hinaus auf die eine nicht weiter zurückführbare Grundanlage seiner Natur hin; denn dies mag bereits jetzt vorausgreifend gesagt sein: Dieser Dichter besitzt kein Organ für Menschenpsychologie und Menschengestaltung;[40]) für diesbezügliche Ratschläge, etwa Goethes, Schillers,[41]) ist er

---

[38]) Neunheuser, Die geistige Entwicklung Hölderlins, Gladbach-Rheydt, 1929 (Studien zur abendländischen Geistes- und Gesellschaftsgeschichte, II. ed. H. Platz). S. 22.

[39]) Böhm, Hölderlin . . ., Bd. 1. S. 67.

[40]) Dieser Gedanke findet sich zuerst bei L. v. Pigenot, Hölderlin, Das Wesen und die Schau, München 1923, S. 14.

[41]) vgl. Schillers Rat an Hölderlin vom 24. Nov. 1796: „. . fliehen Sie wo möglich die philosophischen Stoffe, sie sind die undankbarsten,

nun einmal verdorben; aber wo das Hereinragen der elementaren, naturhaften Mächte in den Erlebniskreis des Menschen spürbar wird, da tritt eine Feinheit des Gehörs, eine monumentale Anpassungskraft des Stils in Erscheinung, die, ganz neu und unerhört, bei den Genossen seiner Zeit wenigstens den Eindruck lieblicher Naturidylle nicht verfehlt, in den Genossen der Zukunft jedoch, in romantischen Ohren, bereits die Schauer einer entlegenen, modernen, erträumten Kunst aufsteigen läßt.[42])

Offenbarung! Auf drei Stufen entfaltet sie in der wichtigen, hier in Betracht kommenden Entwicklungsperiode ihre magische Kraft. Einmal als das bereits von pietistischer Frömmigkeitsglut durchströmte Erlebnis des traditionellen Glaubens, zum anderen als das Erlebnis kosmischer Liebeskraft und zum dritten, in einer bereits verhältnismäßig reifen Zeit (Waltershausen), als die nunmehr begrifflich ausgearbeitete Anschauung von der Weltschönheit als einheitlichem, praktische und theoretische Linie der Existenz zusammenschließendem Wesensprinzip.

Auf der anderen Seite steht das Moment der Kritik dem Offenbarungsstandpunkt niemals als starre, destruktive Negation gegenüber, sondern fügt sich organisch in die Entwicklung, die zu den vorstehenden Offenbarungspositionen führt, ein.

Ein Name umreißt die gesamte, Hölderlin eigene Möglichkeit einer kritischen Verarbeitung des Offenbarungserlebnisses: Kant. Man wird sagen müssen, daß neben Schiller in Hölderlin, beide die größten Kenner Kants ihrer Zeit, die Vernunftkritik des Königsberger Philosophen zu ihrer für die zeitgenössische Geistesgeschichte bedeutsamsten Auswirkung gelangt.

Zweimal tritt die kritische Haltung entscheidend hervor. Einmal auf der Stufe jugendlich naiver Gläubigkeit als ein Durchbrechen des „traditionell übermittelten orthodoxen Glaubens", zum anderen auf der Stufe des erotisch geladenen Weltharmonieerlebnisses der Hymnen als Selbst- wie als Weltbesinnung, die

---

und in fruchtlosem Ringen mit denselben verzehrt sich oft die beste Kraft; bleiben Sie der Sinnenwelt näher, so werden Sie weniger in Gefahr seyn, die Nüchternheit in der Begeisterung zu verlieren oder in einem gekünstelten Ausdruck zu verirren". Werke .., Bd. 6. S. 258 f. Daß hinter solchen Worten das dichterische Lebensgefühl Goethes steht, bedarf keines besonderen Belegs.

[42]) vgl. Bettina v. Arnim in der „Günderode", Werke ..., Bd. 6, S.375ff.

ihm die Kantische Lehre von den „Grenzen des menschlichen Verstandes und der Erkenntnismöglichkeiten", dem gegenüber aber von der neuen „Bindung durch die innere Verpflichtung an die Grundsätze der Vernunft und das Gesetz der Freiheit" vermittelt.[43])

Beide Male macht die kritische Besinnung, die sich als solche[44]) deutlich aus den einzelnen Phasen der dichterischen Arbeit heraushebt, den Weg frei für das Einströmen neuer Offenbarungsgehalte.

Bei seinen ersten theologisch-kritischen Bemühungen trifft sich Hölderlin mit den Argumenten der Tübinger Theologie, die sich ebenfalls um die Sicherstellung ihrer Inhalte bemüht. In der neuen, biblisch supranaturalistischen Richtung Storrs handelt es sich darum, für die durch „theologische Aufklärung und die Kantische Untersuchung von der natürlichen kritischen Vernunft" schwer gefährdete Theologie eine neue Grundlegung durch Begründung auf die christliche Offenbarung, wie sie in der Heiligen Schrift niedergelegt ist, zu gewinnen. Handelt es sich dabei jedoch um ein innertheologisches Problem, so hat sich für Hölderlin die Gesamtfrage längst erweitert zu dem Problem einer umfassenden Einordnung der Vernunft überhaupt.[45]) Damit tritt er über den protestantisch-theologischen Rahmen hinaus in die Weite eines umfassenderen Realitätserlebnisses, für das die spekulativen Gehalte Leibnizischer, Kantischer und vor allem Platonisch-neuplatonischer Systematik fruchtbar werden. Hier ist der erste deutlich erkennbare weltanschauliche Einsatz, die ideelle Welt der Hymnen, erreicht.

Der Sprachleib der Hymnen schafft Raum für die mannigfache Erprobung von Weite und Bindung, deren der Dichter in dieser Zeit der Loslösung von den traditionell erstarrten geistigen Nor-

---

[43]) vgl. den gesamten gedrängten weltanschaulichen Aufriß dieses Kapitels mit Neunheuser, Die geistige Entwicklung Hölderlins ...

[44]) vgl. das in den Briefzitaten (Anm. 46) über die Philosophie Gesagte.

[45]) vgl. dazu die Frage der Magisterarbeit vom September 1790: „Aber ward nicht schon oft aus dem logischen Zusammenhang etwas richtig gefolgert, was in der Realität unrichtig war?" (Werke .., Bd. 6. S. 199) und die Notiz aus Jakobis „Briefen über die Lehre des Spinoza": „Das größte Verdienst des Forschers ist, Daseyn zu enthüllen und zu offenbaren. Erklärung sei ihm Mittel, nächster — niemals letzter Zwek. Sein lezter Zwek ist, was sich nicht erklären läßt: Das Unauflösliche, Unmittelbare, Einfache." pag. 29.31". Werke ..., Bd. 3. S. 235.

men des theologischen Milieus bedarf. Dabei verstrickt er sich aber mehr und mehr in eine naturferne, spiritualistische Geistigkeit, die sich sehr bald als seinen eigentlichen Bedürfnissen unangemessen erweist. Wieder ist es die an Kant geschulte kritische Haltung, die wie an allen derartigen, für die reine Durcharbeitung des eigenen Lebensgefühls entscheidenden Stellen der Entwicklung dem Dichter das Bewußtsein dafür vermittelt, wie sehr er im Begriff ist, in der Freiheit und Weite geistiger Schau sich selbst zu verlieren, den „mystischen Ahnungen seines Herzens" untreu zu werden.

Hatte ihm Kant aus theologischer Oede den Weg zu sich selbst gezeigt, so gilt es jetzt, Kant selbst zu überwinden und in fortschreitender Annäherung an den klassischen Platonismus in einer über die Kantische wie auch über die Schillersche Problematik hinausgehenden Weise den metaphysischen Charakter der tragenden ästhetischen Idee herauszuarbeiten.[46])

Selbst Fichte, in seinem sittlichen Titanismus polarer Gegensatz zu der weichen, naturnahen Erlebnishaftigkeit Hölderlins, vermag ihn bei solchen Bemühungen zu unterstützen. Gerade gegenüber Kant, dem Wert und Wirklichkeit auseinanderfallen, muß Fichtes Setzung einer dem impirischen Ich übergeordneten Wirklichkeit (im reinen Ich) in unserem Dichter verwandte Kräfte aufrufen. So ist die Auseinandersetzung mit ihm geeignet, den metaphysischen Charakter der ästhetischen Idee reiner hervortreten zu lassen. — Diese Eroberungen begrifflicher Art, aus begrifflichen Auseinandersetzungen erwachsen, weisen gleichzeitig auf eine steigende Vertiefung des dichterischen Urerlebnisses hin.

Die Parodoxie dieser „philosophischen" Epoche, in der sich Hölderlin die wesentlichen geistigen Positionen der Zeit aneignet, liegt darin, daß sie den Dichter, je mehr sie den Fluß der im besonderen Sinn dichterischen Produktion zu verschütten scheint, um so näher an das dichterische Grunderlebnis[47]) heranführt.

---

[46]) An den Schwager, Pfingsten 1794: „Ich teile mich jetzt, was das Wissenschaftliche betrift, einzig in die Kantische Philosophie und die Griechen..", und an Hegel, Juli 1794: „Kant und die Griechen sind beinahe meine einzige Lectüre".

[47]) Grunderlebnis und Urerlebnis sind scharf voneinander zu scheiden. Bezeichnet dieses eine bestimmte Disposition der Anlage, so mei-

Es muß vielmehr betont werden, daß die Bedeutung dieses begrifflichen Ringens für den Menschen und Dichter Hölderlin sich nicht in seinen durchaus aufweisbaren Ergebnissen weltanschaulich-systematischer Art erschöpft. Wäre dies der Fall, wollte man annehmen, daß hier die Ideen erarbeitet werden, von denen die gleichzeitige oder folgende „Ideendichtung" lebt, so müßte man einwerfen, ob die ausgesprochen philosophische Vor- und die Endstufe des „Hyperion"-Romanes denselben geistigen Typus repräsentieren. Dem ist aber nicht so.

Vielmehr bereiten diese langwierigen begrifflich-philosophischen Auseinandersetzungen auf das religiös-dichterische Grunderlebnis in dem lebensphilosophischen Sinn vor, in dem sich uns die gesamte vorfrankfurter Entwicklung von der kultischen Haltung beherrscht darstellte, die hinter dem religiösen Opfer steht.

Es mag noch einmal gesagt werden, daß der Ausgangspunkt dieser weltanschaulichen Entwicklung, das pietisch gefärbte Glaubenserlebnis des christlichen Dogmas, Hölderlin keineswegs von vornherein als totes, mit seinem Empfinden unvereinbares System gegenübersteht, vielmehr ist es der heranreifende Dichter, der sich langsam von dem Glauben der Jugend in einer mit seinem sich vertiefenden Lebensgefühl Schritt haltenden Weise entfernt.

So sehr das neue Bild, das er vom Absoluten gewinnt, der Ideenzyklus der Hymnen, eine Spiritualisierung und Formalisierung seiner ursprünglichen Religiosität bedeutet, so sehr ist auf dieser Stufe doch noch die Nähe innerer Hingabe spürbar. Gerade der die Einheitlichkeit dieses Weltbildes ausmachende Liebesbegriff ist es, der, auf der einen Seite kosmisches Ordnungsprinzip und Wesensband aller Dinge, auf der anderen Seite doch gleichzeitig eine starke Betonung aktivistisch ethischer Momente gestattet, in denen sich der Drang der eigenen dichterischen Persönlichkeit der Systematik des Weltbildes verbindet.

Nur das menschlich und beruflich entlastende Waltershausener Milieu und der allgemeine Charakter dieser Blütejahre läßt es bei einem Dichter von der äußerst sensiblen Erlebnishaftigkeit Hölderlins verständlich erscheinen, wenn er es in der Folge unternimmt, gerade diese letzten „verunreinigenden" Elemente auszuscheiden und in einer entscheidenden Aufopferung der persönlichen Erlebnisnähe das ästhetische Erlebnis in seiner eigentlich

---

nen wir mit jenem das erste Hervortreten der bildhaft konkreten dichterischen Gestalt.

metaphysischen Durchformung darzustellen; und dafür bleibt ihm in dieser Zeit nur die begriffliche Form übrig.

Hier stellt sich Hölderlin in eine Ferne, deren er dichterisch, und das greift in einem solchen Fall an die tiefsten menschlichen Wurzeln, nicht gewachsen ist. Auf dieses Ausholen, das als der letzte Schritt in einem durchgängigen Prozeß gehaltlich erlebnismäßiger Entleeerung und Formalisierung zu bewerten ist, antwortet seine Natur jäh und sicher mit dem Zusammenbruch, der sich in der Hölderlinbiographie als die berühmte Flucht aus Jena mit ihren persönlichen Gegenübern Goethe, Schiller und Fichte, verzeichnet findet.

Aber gerade dem im Opfer der lebendigen Nähe des Erlebnishaften in die äußerste Entfremdung geistiger Weite und Gebrochenheit Fortgeschrittenen antwortet das Leben: dem Zusammengebrochenen wird Diotima sichtbar.

4. Dichtung und Programm.

Damit tut sich die Frage nach dem Gesamtcharakter der zwischen den großen Hymnen und dem Frankfurter Diotimaerlebnis liegenden Dichtung auf.[48])

Wir deuteten bereits an, wie sehr vor einer den Rahmen der Gesamtentwicklung sprengenden Überschätzung des dichterischen Gehaltes der „Hymnen an die Ideale der Menschheit" zu warnen ist.

Sie bedeuten das, was sie an diesem Punkte der Entwicklung des Dichters bedeuten können, „ein Spiel, in dem sich eine Persönlichkeit bildet".[49]) Hymnische Feier eines bereits einen weitesten zyklischen Rahmen füllenden Erlebnisgehaltes, nehmen sie doch das Wort, woher immer es fließen mag. Allegorien im Sinne mythologischer Zutat wie im Sinne weltanschaulich-systematischer Begriffsentlehnung durchkreuzen einander; das Ganze aber ist durchglüht von einem Sprachatem, der das Entfernteste zusam-

---

[48]) Wir denken dabei an die Elegien „Griechenland", „An die Natur" „An die Unerkannte" und an die Jenaer Fassungen zum „Hyperion".
[49]) Böhm, Hölderlin . . ., Bd. 1. S. 64.

menschweißt. Obwohl sich der Gesamtgehalt des Hölderlinschen Geistes hier bereits angedeutet findet, sind diese Hymnen doch mehr Experiment als Verdichtung. Das Bedürfnis nach hymnischer Feier bricht hier, im einzelnen wohl künstlich und uneigen, im ganzen jedoch durchaus kühn und original, hervor.

In der Folge sind es zwei Wege, in die die dichterischen Bemühungen einmünden, einmal in die Feier der Elegie und zum anderen in die Arbeit an dem Hyperionstoff.

In der Elegie „Griechenland" wird die Abkehr von der Gesinnung der Hymnen sichtbar. An die Stelle des Hymnus tritt der klagende Lyrismus; und doch klingen in diesem Gedicht bereits die wesentlichen Motive der Verkündigung des „Archipelagus", der Kranich über der erstorbenen Attika, Frühling und Festgesang, an, so eine Verbundenheit mit dem Toten bezeugend, die allerdings noch nichts von der Gegenwart und Allmacht der übergreifend elementaren Mächte, wie Erde, Meer und Gestirne, weiß.

Näherte sich die Griechenschau dieses Gedichts noch stark der spiritualistischen Geistigkeit der Hymnen, so zeugt die Elegie der Jena-Tübinger Zeit in den beiden Gedichten „An die Natur" und „An die Unerkannte"[50]) von einem inneren Umschwung, der gegenüber der stürmischen Eroberstimmung der großen Hymnen zu neuer Versenkung und Vertiefung in das ästhetische Erlebnis führt.

Aus der melancholisch-schmerzlichen Abkehrstimmung des Griechenlandgedichts steigt am Ende der Elegie „An die Natur" („Armes Herz, du wirst sie nie erfragen, wenn dir nicht ein Traum von ihr genügt") und in dem geradezu als Lehrgedicht[51]) anzusprechenden „An die Unerkannte" die Sicherheit des ästhetischen Programms herauf. Bewegt sich doch der Gehalt dieses Gedichtes um denselben Punkt wie die gesamte Jenaer Arbeit am „Hyperion", die an die Schlußworte des Thaliafragmentes „Es muß heraus, das große Geheimnis, das mir das Leben gibt oder

---

[50]) Der Titel des letzteren Gedichtes mag die Bezeichnung „Elegie" rechtfertigen.

[51]) Böhm (Hölderlin . . ., Bd. 1. S. 172): „Der Inhalt dieses Gedichtes würde in den philosophischen Briefen, die Hölderlin für Niethammer schreiben wollte, wesentlichen Raum beansprucht haben".

den Tod"[52]) anschließend, in einer Sprache, die diese Seiten durchaus „zum edelsten Gut philosophischer Prosa in unserer Literatur" stempelt,[53]) sich in eine ausführliche systematische Darlegung des ästhetischen Offenbarungserlebnisses hineinbegibt.

Eine Tatsache, die erst von späteren Positionen unserer Ausführungen her ihre volle Beleuchtung zu erfahren vermag, muß an dieser Stelle scharf herausgestellt werden: In dieser ihrer Eigenart repräsentieren die vorfrankfurter Ausführungen zum „Hyperion" gegenüber der Endfassung und den sich um sie gruppierenden Fragmenten einen bildnerisch verschiedenen geistigen Typus. Hatte das Thaliafragment nur den Ausgangspunkt gegeben, indem es innerhalb einer stimmungsmäßig-lyrischen und bereits die gesamte Sprachkunst der Hölderlinschen Prosa erschöpfenden Weise[54]) Natur, Freundschaft und Liebe in Bezug auf ihre mystische Bindekraft in Frage stellte, so treten nunmehr die drei Jenaer Fassungen in eine ausführliche Darlegung der ästhetischen Programmatik ein.

Die Endfassung beginnt da, wo die Jenaer Fassung aufhört. Sie braucht sich nicht mehr um etwas zu bemühen, was ihr sicherer Besitz ist. Wenn sie das aber nicht mehr nötig hat, wenn sie Erlebnis konkreter dichterischer Gestalt ist und nicht mehr Philosophem, so eben dank der vorausliegenden Auseinandersetzung, die für das dichterische Grunderlebnis[55]) der Frankfurter Zeit, das dichterische Erlebnis der mythischen Naturmächte, den Boden bebereitet.

Von der Einsicht in den philosophisch-systematischen Charakter der Jenaer „Hyperion"-Ausarbeitungen ausgehend, läßt sich noch weitergehend formulieren: Alles, was in der Frankfurt-Homburger Zeit an konkret-mythischen Zügen sich durch den Leib der Dichtung und der ästhetischen Fragmente hindurch verwirklicht, wird in philosophisch-abstrakter Form bereits in diesen dichterischen Bemühungen der Waltershausen-Jenaer Zeit umrissen. Was in der späteren Dichtung seinen mythisch-literarischen Ausdruck findet, ersteht in dieser Epoche der Entwicklung als

---

[52]) Werke..., II. 282.
[53]) Böhm, Hölderlin.., Bd. 1. S. 129.
[54]) ebd. S. 118: „Diese Mannigfaltigkeit des Thaliabruchstücks taucht Hölderlin in die Einheit einer Prosa, deren beherrschte Ausdrucksmittel künftig keiner Steigerung mehr fähig sind".
[55]) vgl. Anm. 57.

philosophisch begründetes und pädagogisch ausgerichtetes P
g r a m m.

So findet das im Anruf des „Äthers" sublimierte Erlebnis
Götterhimmels der Frankfurter Dichtung (Endfassung von „H
perion") bereits jetzt seinen abstrakt-programmatischen Ausdr
in der nunmehrigen ästhetischen Fassung des Offenbarungserl
nisses; so entspricht der mythisch-systematischen Ausformu
dieser religiösen Grundschicht durch die Empedoklesdichtung h
durch in den Spätmythos hinein an dieser Stelle die pädagogis
programmatische Forderung einer neuen Mythologie.

Von vornherein ist nämlich das ästhetische Offenbarungserl
nis Hölderlins mit stärksten pädagogischen Energien geladl
Analog der logischen Form (gegenüber der dichterisch-erlebn
haften Hölderlins), die das gemeinsame Stiftlererlebnis in
Geistesphilosophie Hegels annimmt, wo Wesen und Existe
Geist und Geschichte in einem urtümlich vorgegebenen Zusa
menhang stehen, verbindet sich mit der Hölderlinschen Fassu
der ästhetischen Offenbarung das Programm einer religiös
Volkserziehung vermittels einer neuen Mythologie.

Böhm weist auf Niethammers jüngste, damals erschiene
Schrift, „Offenbarung und Volksunterricht", und auf Fichtes K
leg vom Sommer 1795 über religiöse Volkserziehung hin.[56])
der Tat erfährt die Idee einer „mythischen Vernunftreligion" v
den Worten des Greises in der dritten Jenaer Fassung[57]) „We
dem Geistigen in dir die Phantasie ein Zeichen erschafft, u
goldne Wolken den Äther des Gedankenreichs umziehn, l
stürme nicht die freudigen Gestalten! Wenn dir als Schönheit e
gegen kommt, was du als Wahrheit in dir trägst, so nehm'
dankbar auf, denn du bedarfst der Hilfe der Natur" über d
Seherrede Diotimas im fünften Kapitel des Entwurfs[58]) „— w
singen andre Lieder, wir feiern neue Feste, die Feste der Hei
gen in allen Zeiten und Orten, der Heroen des Morgen- u
Abendlands. ." bis zu dem von Diotima am Ende des erst
Bandes des End-„Hyperion" gezeichneten Bilde der zukünftig

---

[56]) Böhm, Hölderlin . . ., Bd. 1. S. 154.
[57]) Werke . . ., Bd. 2. S. 507.
[58]) ebd. S. 523.

Volksgemeinschaft, der zukünftigen Menschheit eine stetige Ausgestaltung.

„In beiden (den Mythen des Greises und Diatimas in der dritten Jenaer Fassung) lebt edelster ästhetischer Glaube, der mit allegorischer Wässerigkeit nicht verwechselt werden darf, aber sich doch nie zu scheuen braucht, seinen Gehalt auch in begriffliche Ideen zu münzen.—"[59])

Wenn Böhm in diesem Zusammenhang der Hölderlinschen Entwicklungsgeschichte von „ästhetischem Glauben" spricht, so trifft dies durchaus die geistestypologische Sphäre, aus der für Hölderlin der Begriff der Mythologie erwächst. Für diese abstrakt-programmatische Fassung des eigenen Dichtungsgehaltes (denn offenbar will Hölderlin selbst die neue Mythologie als klassisch-nationalen Ausdruck einer neuen Gemeinschaftsgeistigkeit, die ihm vorschwebt, in seinem dichterischen Werk verwirklichen) reicht die Böhmsche Begriffsbildung eines „ästhetischen Glaubens" oder einer ästhetischen Ideendichtung aus; dies scheint uns nicht mehr der Fall nach dem Frankfurter Umschlag: hier enthüllen sich die dichterischen Grundlagen des Hölderlinschen Werkes als konkreter Mythos.[60])

So ergibt sich als Ergebnis der Jugendentwicklung, in der Hölderlin von der Enge jugendlicher Erlebnisnähe bis zur Weite begrifflich abstrakter Formulierung fortschreitet, eine höchst eigenartige Erscheinung: Der gesamte Prozeß der späteren mythischen Entfaltung von der engsten Schicht des Diotimaerlebnisses bis zu dem systematisch ausgeführten Spätmythos wird hier zum Gegenstand programmatischer Schau, in der sich als solcher die äußerste Nähe des Umschlages von persönlichem „Tun" zum „ἱερὸς λόγος", von kultischer Lebensformung (im Sinne des Opferbegriffs) zum Aufbrechen des konkret-mythischen Bildwelt der Dichtung bezeugt.

---

[59]) Böhm, Hölderlin . . ., Bd. 1. S. 154.

[60]) Als „konkreter Mythos", aber gemessen an einer „Philosophie der symbolischen F o r m e n". Gerade Böhm weist mit dem Satz „Dieser Geistigkeit kann selbst der einfältigste Mythos immer nur Symbol bleiben (Böhm, Hölderlin . . ., Bd. 1. S. 74)" gegenüber einer Betrachtung, die Hölderlin statt zum „Seher" zum „Geisterseher" und statt zum „Berufenen" zum „Besessenen" stempelt, auf diese Grundvoraussetzung der Betrachtung hin.

II. Der Äther.

1. Diotima.

„Ich bin in einer neuen Welt. Ich konnte wohl sonst glauben, ich wisse, was schön und gut sey, aber seit ichs sehe, möcht' ich lachen über all' mein Wissen. Lieber Freund! Es giebt ein Wesen auf der Welt, woran mein Geist Jahrtausende verweilen kann und wird, und dann noch sehn, wie schülerhaft all unser Denken und Verstehen vor der Natur sich gegenüber findet".[61])

Dies sind die Worte, in denen Hölderlin seinem literarischen Herzensfreunde Neuffer Mitteilung von dem Ereignis macht, das die Hölderlinbiographie als das Frankfurter Erlebnis der „Leibwerdung" des Göttlichen bezeichnet,[62]) oder genauer, als dichterisch-bildnerische Verwirklichung der ästhetischen Idee, um die Hölderlin so lange und bis zur Ermattung gerungen hatte.

„Was schön und gut sey", ist die ästhetische Idee. Das „ich glaubte davon zu wissen" spielt auf das abstrakt-programmatische Wissen der vergangenen philosophisch-begrifflichen Bemühungen an, denen gegenüber das „Sehen" als ein Erlebnis bezeichnet wird, das über alles Frühere „lachen" macht und sich aller vergangenen Entwicklung als Eintritt in eine „neue Welt" gegenüberstellt.

Dem eigentlichen Charakter des Diotimaerlebnisses läßt sich wohl am ehesten innerhalb einer Betrachtung früherer Begegnungen Hölderlins mit Frauen und ihrem literarischen Niederschlag in den verschiedenen „Hyperion"-Fassungen näherkommen.

Bereits im Thaliafragment verbindet sich mit der Gestalt der Geliebten die Ahnung des fernen Ideals; aber indem Hyperion im Gegensatz zu der Ausgeglichenheit und göttlichen Ruhe Melites die Zerrissenheit der eigenen Seele um so deutlicher fühlbar wird, verzehrt er sich in selbstquälerischen Vorwürfen, die

---

[61]) An Neuffer, Juni 1796, Werke . . ., Bd. 2. S. 373.

[62]) so Böhm, Hölderlin . . ., Bd. 1. S. 198: „. . in Susette Gontard war ihm leibhaftig offenbart, was er als Ideal in seiner Weltanschauungsdichtung zu gestalten bemüht war —".

sich bald gegen die eigene Person und ihr Ungenügen, bald gegen die scheinbare innere Unberührtheit Melites richten.

Diese Fassung spiegelt die Liebe des jugendlichen, noch verhältnismäßig unreifen, mitten in den seelischen Wehen der Pubertät stehenden Maulbronn-Tübinger Studenten zu Luise Nast.

So erfährt das Bild dieser Liebe, wie es sich in seiner literarischen Ausgestaltung im Thaliafragment darstellt, eine doppelte Trübung: auf der einen Seite durch die Ausbrüche einer jugendlich überspannten Subjektivität, auf der anderen Seite durch den Umstand, daß der sublimierte Charakter der ästhetischen Idee zu dieser Zeit, da Hölderlin mit den Worten „Es muß heraus, das große Geheimnis, das mir das Leben gibt oder den Tod" sein Fragment abschließt, noch nicht entschieden hervorzutreten und zu zyklischem Ausgleich zu führen vermag.

Anders liegen die Dinge auf der zweiten Stufe der Ausarbeitung der Diotimagestalt, in dem Fragment „Hyperions Jugend", in das die ästhetisch-systematische Arbeit der vorhergehenden Jenaer Fassungen eingeht. Zunächst ist hier die pubertäre Problematik des Liebeserlebnisses, die in der literarischen Gestaltung des Thaliafragmentes noch allzudeutlich mitschwang, gemildert, wenn nicht überwunden.

Hier bezeichnet Hyperion Diotima als das „Ideal" seines „ewigen Daseins",[63]) das ihm als Offenbarung entgegentritt. Wohl spielen die Mißverständnisse und Verwirrungen, die aus dem Gegensatz zwischen eigenem chaotischen Liebesüberschwang und göttlicher Harmonie in der Seele der Geliebten entspringen, noch eine Rolle für die Fortführung der Handlung; aber gerade die Worte „Jetzt ehr' ich als Wahrheit, was mir einst dunkel in ihrem Bilde sich offenbarte. Das Ideal meines ewigen Daseins, ich hab es damals geahndet, als sie vor mir stand.",[64]) durch die der Erzähler das Erlebnis distanziert, unterlegen dem Gesamtverlauf der Handlung eher den Sinn, diese psychologisch-subjektiven Spannungen nach ihrem objektiv-geistigen Gehalt zu deuten.

„Und dieser Einzigen zürnst du? sagt ich mir;, und warum? weil sie nicht verarmt ist wie du, weil sie den Himmel noch im Herzen trägt, nicht eines anderen Wesens, nicht fremden Reichtums bedarf, um die verödete Stelle auszufüllen, weil sie nicht unterzugehen fürchten kann, wie du, um sich mit dieser Todesangst an

---

[63]) Werke..., Bd. 2. S. 518.
[64]) ebd.

ein andres zu hängen; ach! gerade das Göttlichste an ihr, diese Ruhe, diese himmlische Genügsamkeit hast du gelästert..".[65]) Diese Klagen Hyperions, die in fast wörtlicher Entsprechung sich bereits im Thaliafragment fanden, treten nun in einen neuen geistigen Zusammenhang, von dem der hymnische Ton gegen Ende des Fragmentes zeugt: „O Diotima, Diotima! wenn ich einst vor dir stehe, wie ein neuer Mensch, im Siegesgefühle, wenn es da ist, was ich einst als Knabe träumte,'.." wirst du „nicht zürnen, daß der Schmerz zum Manne mich schmiedete." [66])

Andererseits zeigen gerade diese Worte, daß in dieser Fassung, in ihrer Gesamtheit betrachtet, persönliche Liebe und Ideal noch auseinanderfallen. Entsprechend ihrem bereits früher von uns herausgestellten systematischen Gesamtcharakter, bringt sie subjektiven erotischen Drang und objektive Schönheitsoffenbarung bewußt in Einklang: aber dieser Einklang ergibt sich als Ergebnis der theoretischen Auseinandersetzung, die den inhaltlichen Verlauf des Fragmentes bestimmt, und ist noch nicht elementar in dem Liebeserlebnis mit Diotima gefaßt.

An diese Voraussetzungen schließt sich die geistige Schicht an, die sich in dem Frankfurter Diotimaerlebnis verwirklicht. Sie umfaßt den Komplex literarischer Gestaltung, der in der Endfassung des „Hyperion"-Romanes und in den wenigen, noch vor den neuen odischen Versuchen liegenden Übergangsgedichten, wie „Der Jüngling an die klugen Rathgeber", „Diotima", „An den Frühling", „Die Eichbäume", „An den Äther" und „Der Wanderer" vorliegt.

Diese Schicht, in der das Diotimamotiv nunmehr in seiner breitesten und reifsten Ausgestaltung erscheint, weist, nach ihrer geistestypologischen Artung betrachtet, bis dahin in der Dichtung Hölderlins noch nicht beobachtete, real-mythische Züge auf.[67]) Daher setzen hier die entscheidenden literarwissenschaftlichen Fragen ein, die die Hölderlinsche Dichtung aufwirft.

---

[65]) So in „Hyperions Jugend", Werke..., Bd. 2. S. 530 und im „Thaliafragment", Werke..., Bd. 2. S. 67.

[66]) Werke..., Bd. 2. S. 531.

[67]) Zu „real-mythisch" vgl. E. Unger, Das Problem der mythischen Realität, 1926, Die Theorie, 3. Veröffentlichung.

Von zwei Seiten her ist ein Einblick in die Art und Notwendigkeit der mythischen Bildwerdung, die sich hier vollzieht, zu gewinnen.

Die eine Seite betrifft die Intensität der Erlebnismomente, die unter dieser letzten Fassung des Diotimaerlebnisses stehen. Der Melitegestalt des Thaliafragmentes lag das Liebeserlebnis des Jugendlichen mit Luise Nast zugrunde. Auch die Formung der Diotimagestalt der Jenaer Fassung schöpft noch aus den durch dieses früheste Liebeserleben gegebenen Anregungen, die durch das Intermezzo mit Elise Lebret wohl kaum eine Vertiefung erfahren. In Susette Gontard dagegen findet der reife Hölderlin die über sein Leben entscheidende persönliche Liebeserfahrung, verwirklicht in der Begegnung mit einer reifen, seelisch geformten Frau.[68]) In der Einmaligkeit ihrer persönlichen Bedeutung ist diese Liebe wohl nur mit Goethes Liebe zu Charlotte von Stein, die ihn über ein reifes Lebensjahrzehnt festhielt, zu vergleichen.

Der Erlebnisintensität, mit der diese Schicht verbunden ist, stellt sich auf der anderen Seite eine Weite der bildnerischen Verarbeitung des ästhetischen Erlebens zur Seite, wie sie sich Hölderlin eben erst innerhalb seiner ästhetischen Studien, die sich an der philosophischen Prosa der Jenaer „Hyperion"-Fassungen spiegeln, erworben hatte. Danach wurde die bildnerische Verwirklichung des Endhyperion für Hölderlin zu einem Erlebnis, das nicht irgendwelche private Dinge und Einzelheiten seines Lebens, sondern den Gesamtgehalt seiner damaligen geistigen Existenz ergriff.

Dazu kommt ein Weiteres. Die „ästhetische Idee", die im Mittelpunkt dieses intensivsten Erlebnisaufbruchs, den die Hölderlinbiographie kennt, steht, war das Resultat einer vom eigenen originalen Lebensgefühl geleiteten, eingehenden und kritischen Verarbeitung der zeitgenössischen Philosophie. Insofern wuchs sie in der reifsten programmatischen Fassung der Jenaer Zeit über den privat-geistigen Anspruch hinaus und wurde zur Norm und wenigstens dem programmatischen Anspruch nach) zum Funktionskern einer neuen Gemeinschaftsgeistigkeit (Mythologie). Ihre funktionellen Wirksamkeit nach wurde sie damals geschaut als der methaphysische Grund einer im Dienste religiöser Volkserhebung stehenden, neuen Mythologie. Jetzt, da im Überschwang

---

[68]) Die Artung Susette Gontards bezeugen die „Briefe der Diotima", K. Vietor, veröff. v. F. Arnold, Lpzg. 1923.

persönlichen Liebeserlebens das dichterische Gefühl in voller gegenständlicher Kraft und ungetrübt durch begriffliche Formulierungen, wie sie vorher immer wieder auftraten, durchbricht, erweist sich die „ästhetische Idee" im Sinne eines entscheidenden Umschlags als die Substanz einer mythischen Bildwelt, die, in der Diotimaschicht zuerst konkret dichterisch hervortretend, von nun an teilhat an der weiteren Ausgestaltung des Hölderlinschen Werkes, das von da ab in seinem Aufbau mehr und mehr von der dem „mystischen Symbol" innewohnenden Bildkraft bestimmt wird.

Eine derartige Darstellung kann nur Versuch sein. Zwei Grundformen des mythischen Symbols, auf die wir noch öfters treffen werden, kommen in ihr, eine dichterische Gesamtschicht konstituierend, zum Ausdruck. Einmal handelt es sich um den „Intensitäts"-Charakter des persönlichen Erlebens, in dem sich die unmittelbare „Gewalt" äußert, „mit der das mythische Objekt für das Bewußtsein da ist";[69]) zum anderen aber handelt es sich bei der Umbildung, in der wir den Begriff der „ästhetischen Idee" hier antreffen, und noch deutlicher antreffen werden, um das eigentümliche „Allgemeine", das speziell die Inhalte des mythischen Bewußtseins verknüpft und das „freilich von ganz anderer Art und Herkunft als das Allgemeine des logischen Begriffes ist".[70]) Von diesem zweiten Moment wird im Ätherkapitel ausführlich die Rede sein müssen. Hölderlin empfand es selbst deutlich als geheimnisvolles Aufbrechen einer neuen Bildgestalt anderer Art, als sie über den philosophischen Bemühungen der drei, vier vergangenen Jahre gewaltet hatte, wenn er in dem Gedicht „Diotima" die „neue Welt" des Neufferbriefes näher zu umschreiben versuchte mit den Worten:

„Wo wir Eins und Alles werden,
Da ist nun mein Element;".[71])

---

[69]) Cassirer, Philosophie..., Bd. 2. S. 96.
[70]) ebd.
[71]) Werke..., Bd. 2. S. 15.

2. Der Götterhimmel.

a) Natur.

Die unmittelbarste Begeisterung seines träumerisch gestimmten und leicht zu religiösen Schwingungen sich verdichtenden Phantasielebens erfährt der Knabe Hölderlin angesichts der Natur, wie sie ihm die sanfte schwäbische Heimatlandschaft darbietet.[72])

„. . Im Abendschimmer
Stand der Strom. . "

ist eine der reifsten Zeilen seiner gesamten Jugenddichtung, in der bald Ossiansche, bald sturm- und dranghaft barocke, bald Matthissonisch idyllische Töne eine originale Naturanschauung zu überwuchern drohen.

Selbst in seinen naturfernsten Zeiten nährt sich das Werk noch von der Anschauung der Natur. Allerdings erscheinen in den Hymnen „die Offenbarungen der Natur einem mehr intellektuellen künstlerischen Zusammenhang untergeordnet";[73]) aber man muß sich darüber klar sein, daß selbst die im philosophisch-systematischen Sinne reifsten Fassungen der „ästhetischen Idee", die „Unerkannte", der „Traum von der Natur", selbst da, wo sie deutlich in eine durchaus andere geistestypologische Sphäre als die der späteren Hölderlinschen Naturgehalte hineinweisen, nach ihrem Erlebnisgrunde doch immer in der sinnlich nahen Anschauung der Heimatlandschaft wurzeln.

Dieser Voraussetzungen muß man sich bewußt sein, wenn man an die Frage, inwiefern Naturgehalte für die Diotimaschicht fruchtbar werden, herangeht.

Ebenso wie die Gestalt der Diotima das sinnliche Zeichen darstellte, unter dem in der neuen Schicht das „ästhetische Erleben"

---

[72]) „Mich erzog der Wohllaut / Des säuselnden Hains, / Und lieben lernt ich / Unter den Blumen . .", Werke . . . , Bd. 2. S. 47.
[73]) Böhm, Hölderlin . . , Ed. 1. S. 120.

seine Umformung erfuhr, so erscheint nun als sinnlich sichtbares Unterpfand der Naturgehalte das elementar-erweckende Ereignis des Frühlings.

Der Frühling als Erwecker der Natur zu neuem Leben. All die Naturgehalte, die sich schon seit der „Hymne an den Genius der Jugend", 1793, in dem Herderischen „Stirb und Werde"-Motiv abstrakt vereinigten, werden nun konkrete, sinnennahe dichterische Wirklichkeit.

Größtmöglichste Weichheit des Naturtons gaben damals die Verse:

„Lächelnd sah der Holde nieder
Auf die winterliche Flur,
Und sie lebt und liebet wieder
Die entschlummerte Natur;
Um die Hügel und die Thale
Jauchz' ich nun im Vollgenuß,
Über deinem Freudenmahle,
Königlicher Genius!"

Dazu die Strophe:

„Unter liebendem Gekose
Schmieget Well' an Welle sich;
Liebend fühlt die süße Rose,
Fühlt die heil'ge Myrthe dich;
Tausend frohe Leben winden
Schüchtern sich um Tellus Brust
Und dem blauen Äther künden
Tausend Jubel deine Lust." [74])

Diesen immerhin noch reichlich abstrakt-allegorischen Formulierungen wird jetzt in dem Geschehen frühlinghaften Aufbruchs in dem zusammen mit „An den Äther" und dem „Hyperion"-Roman das Herz der Diotimaschicht ausmachenden Gedicht „An den Frühling" gleichsam die lebendige Bestätigung.

Das Gedicht läßt sich leicht in seine Elemente auflösen. An die Überschrift „An den Frühling" und den Leitsatz „denn sie er-

---

[74]) Werke . . ., Bd. 1. S. 140 f.

acht mit mir zu neuer, glühender Jugend / meine Schwester, die
ße Natur" schließen sich nur noch kurze Sätze an: „Haine jauch-
n in wilder Lust; die Gestade erbeben; der Strom preist; die
rde tanzt; die Erde grüßt den stolzen Geliebten, den seligen
ag; der Tag flammt über die Berge; Bäche tönen, lispeln Schlum-
ergesänge".[75])

Hier gliedert sich die Natur nach ihren Elementen in einem ein-
gen, großartigen Erweckungs- und Schöpfungsprozeß, für den
as „sie erwacht zu neuer, glühender Jugend" nur das Präludium
gibt und innerhalb dessen unerhörte sprachliche Energien frei
erden; denn die Schlußverse

„.... und die freundlichen Helden des Himmels,
Perseus dort und Herkules dort, sie wallen in stiller
Liebe vorbei, und leise durchstreift der flüsternde Nachthauch
Deine fröhliche Saat, und die fernher tönenden Bäche
Lispeln Schlummergesänge darein —"

erden auch in dem Nachtbild der späteren Elegie „Brot und
Wein" nicht mehr überboten.

Unter einem doppelten Zeichen stellen sich demnach die Na-
rgehalte, die das Gedicht auslöst, innerhalb der Diotimaschicht
ar. Einmal liegt auf ihnen ein außerordentlicher Akzent früh-
nghafter Erweckung und Schöpfung; zum anderen aber findet
er eine Aufgliederung der Naturanschauung in einzelne elemen-
re Bestandteile statt, die elementar sind insofern, als sie auf
ner nicht weiter zurückführbaren Einheitlichkeit und auf einer
gendwelche Querverbindungen nicht zulassenden Abgeschlossen-
eit gegeneinander beruhen. Jede logisch verbindende Funktion
heint in ihnen zugunsten elementarer Besonderung unterdrückt.
Und doch liegt über diesem Bild einer in elementarer, schöp-
rischer Erweckung geschauten Natur ein eigentümlicher Zu-
mmenhang, der, obwohl in diesem Gedicht noch nicht so stark
ervortretend, doch erst das Herz des Naturmotivs der Diotima-
hicht freilegt.

Diese heiligen, hymnisch gefeierten Naturelemente stehen näm-
ch in dem durchgängigen Zusammenhang, den das Äther-

---

[75]) ebd. Bd. 2. S. 20 f.

motiv bezeichnet. In dem Gedicht „An den Äther" kommt dieses Motiv zu seiner für diese Schicht entscheidenden Darstellung.[76]) Äther ist auf dieser Stufe „beseelende Luft durch alle Röhren des Lebens".[77]) Wie in „An den Frühling" die elementar gegliederte Natur das Herz des Dichters „vom Schlafe erweckte", so tritt nun an die Stelle dieser Mannigfaltigkeit des Lebensgrundes ein einziges stellvertretendes, die gesamten Lebensenergien dieser Mannigfaltigkeit in sich darstellendes Prinzip, der Äther, vor dem sich alle Stufen des organischen Lebens, Pflanze, Tier und Mensch, versammeln als vor dem nährenden Grunde ihres Wachstums.

Goethe lag „An den Äther" zur Begutachtung vor. Was Hölderlin hier an Naturanschauung gab, nannte er, der Naturimpressionist, „mehr naturhistorisch als poetisch", Bezeugung eines „heiteren Blickes über die Natur, mit der er (Hölderlin) doch nur durch Überlieferung bekannt zu seyn scheint".[78])

Die Naturgehalte der damaligen Hölderlinschen Geistigkeit konnten natürlich nicht im Rahmen einer einzelnen Gedichtbesprechung in ihrer ganzen Tiefe erfaßt werden. Waren sie doch nur ein Moment einer weit umfassenderen Schicht; umsomehr zeugt es von der Sicherheit der ästhetischen Beurteilungsweise Goethes, wenn er mit Bezeichnungen wie „naturhistorisch" und „Bekanntschaft mit der Natur durch Überlieferung" bereits dem mythischen Akzent dieser Naturanschauung nahekommt.[79])

b) Die Griechen.

Von vornherein steht als Bildungsmacht, die dem jeweiligen Welterlebnis seine besondere Formung gibt, das Bild der klas-

---

[76]) Über den Ätherbegriff wird eingehend zu reden sein. An dieser Stelle gewinnt er nur erst motivische, d.h. die Naturgehalte der Diotimaschicht gliedernde Bedeutsamkeit.

[77]) Werke . ., Bd. 2. S. 23.

[78]) Preußische Jahrbücher, I. c. S. 360 ff.

[79]) Zu Goethes und Hölderlins Naturanschauung vgl. R. Fahrner, Hölderlins Begegnung mit Goethe und Schiller, Marburg 1925, Beiträge zur dtsch. Lit.wiss., Nr. 25. her. v. E. Elster.

sischen Antike, insbesondere des Griechentums, bereit. Dem Jugendlichen, ganz in die mannigfachen Formen zeitgenössischer literarischer Begeisterung Verhüllten hebt sich das Griechische noch nicht aus den übrigen zur Verfügung stehenden Bezeugungen heiliger Vergangenheit hervor.

Die „Hymne an den Genius Griechenlands" fügt die griechischen Anschauungen in den Ideenzyklus der Hymnen ein. Sie durchbricht ihn, indem sie einen geschichtlichen Längsschnitt sichtbar werden läßt, hinter dem sich ein die literarisch-metaphorische Form, deren sich das Erlebnis in den Hymnen bedient, durchbrechendes Zeitgefühl ankündigt.

Erst die Abwendung von der Hymnendichtung, die die Elegie vollzieht, läßt, fast unerwartet, die persönlich-lyrische Bedeutsamkeit des Griechenmotivs hervortreten. In der Elegie „Griechenland" scheint sich Hölderlins ganzes in den Hymnen zurückgehaltenes und in fremde Formen gezwängtes Naturgefühl zu befreien.

Hier wird Griechenland als die einzige, zu schicksalhafter Bedeutung aufwachsende Bildungsform, die das heimatlich landschaftliche Naturerlebnis sich schafft, offenbar.

So wird die kindlich-naturnahe Schau des heimatlichen Neckars im griechischen Ilyssos literarischer Anspruch, wird später im „Rhein" reifes dichterisches Eigentum.[80])

Offenbar steht das steigende Hervortreten Griechenlands als des beherrschenden Bildungsmotivs in innerem Zusammenhang mit der wachsenden „ästhetischen" Vertiefung, die sich in der Seele des Dichters in der Zeit zwischen elegischer Wendung und „Hyperion"-Endfassung vollzieht. „Griechenland" steht am Beginn der Wendung, griechisch ist das Bildungsgewand des „Hyperion".

Im Grunde läßt sich alles auf die eine Gesetzlichkeit zurückführen: Hölderlin erschaut für das ästhetische Erleben, das ihn immer, sei es nun naturnah oder begrifflich-systematisch entfernt, beherrscht, im Griechentum schon früh, etwa in der Magisterarbeit von 1790, das bildungsmotivische Modell.

Das Magisterspezimen, betitelt „Geschichte der schönen Künste unter den Griechen", geht von der Überzeugung aus, daß, etwa

---

[80]) Zur inneren Dynamik Hölderlinscher Namengebung vgl. L. Kempter, Hölderlin und die Mythologie, Zürich, Leipzig, 1929, Wege zur Dichtung, Bd. VI.

gegenüber dem „dämonisch-monarchischen"[81]) Kultursystem
Orientalismus, die Griechen von vornherein die Bestimmung
„ästhetischen Volkes"[82]) in sich tragen. Dabei ist der Begriff ei
ästhetischen Volkheit seinem empirischen Anspruch nach in ein
weitesten national-politischen Sinn begriffen; „. . schon beim
sten Anblick fällt es auf, welch einen großen Einfluß die Ku
auf den National-Geist der Griechen hatte, wie die Gesetzgeb
die Volkslehrer, die Feldherrn, die Priester aus ihren vergött
ten Dichtern schöpften, wie sie die unsterblichen Werke ih
Bildner für Religion und Staat benutzten, wie Empfänglichk
für das Schöne sogar auf das Wohl des Einzelnen würkte, v
alles nur durch sie lebte und gedieh, wie sie in einem Umfa
und in einer Stärke ihre Kraft euserte, die sie noch nie errei
hatte".[83]) Die hier, 1790, verhältnismäßin leicht hingesprochen
Worte „der Grieche dichtete seinen Göttern körperliche Schönh
an, . . er gab ihnen Empfänglichkeit für das Schöne, ließ sie
der Schönheit willen zu Erde niedersteigen . ."[84]) e
halten schon ganz das Neue, das Hölderlin in den Griechen sie

Was ihm aus der Schau seines Wunschlandes der Griech
erwächst, ist das Verständnis mythischer Realität, in seiner h
gewonnenen begrifflichen Fassung bedeutendste Eroberung p
sönlichen Bildungserlebnisses. Götter und Volkheit oder „Nat
nal-Geist" sind eins. Sie stehen in der wechselseitigen Verbindu
nährenden Lebens, das nicht nur den Künstler, sondern auch „d
Gesetzgeber, die Volkslehrer, die Feldherrn, die Priester" trä
Als das funktionelle Medium zwischen beiden erscheint zwar d
Kunst; aber innerhalb des Begriffes „ästhetisches Volk" geht
über die Kunstsphäre hinaus in die mythische Sphäre ein.

Hölderlins Griechenschau ist hier von unerhörter Neuheit. D
literarisch-ästhetischen Schau der Klassik tritt die „ästhetisch
mythische einer neuen, aus einem religiös-kultisch
Lebensgefühl sich entfaltenden Geisteshaltung entgegen.

---

[81]) Werke . . ., Bd. 6. S. 163.
[82]) ebd. S. 164.
[83]) ebd. S. 162.
[84]) ebd. S. 163.
[85]) Wir zitieren dazu aus A. Bäumler u. M. Schröter, Der Mythos v
Orient und Okzident, Aus den Werken von J. J. Bachhofen, Münch

Soweit steht also dem Dichter in dieser letzten, dem Diotima-erlebnis vorangehenden Zeit der systematischen Erarbeitung der „ästhetischen" Idee ein entsprechendes bildungsmotivisches Modell zur Verfügung. Es ist mit dem Kennwort „Griechen" zu bezeichnen und bewährt bei der folgenden dichterischen Besitzergreifung der Diotimaschicht seine gestaltende Kraft.

Zwei Momente sind es, unter deren Zeichen das Bildungsmotiv in die Formgehalte der neuen Schicht eingreift und von ihnen ergriffen wird.

Das eine ist im Begriff der griechischen „Götter" enthalten. Ebenso wie bei der neuartigen Einfügung der Naturgehalte das Motiv des erweckenden Frühlings eine zentrale Rolle spielte, steht im Zentrum des griechischen Bildungsmotivs die Mannigfaltigkeit der Götter, Halbgötter und Heroen als der substantiellen Träger sinnlicher Entfaltung. „Der freye heitere Grieche konnte sich nicht gewöhnen an die gebieterische, und zum Teil fürchterlichen Dämonen des Orients, . . der Grieche dichtete seinen Göttern körperliche Schönheit an".[86]) Gegenwärtigkeit des Göttlichen als sinnliche Schönheitsmitte in sämtlichen staatlichen, sozialen und kulturellen Formen des nationalen Lebens ist der eine Zug, der sich Hölderlin aus dem Wunschbild griechischen Wesens erschließt.

1926, Einl., S. XXV: „Die Vorstellung des „klassischen Altertums" ging auf das gewaltige Erlebnis des einen Winckelmann zurück. Weder Herder noch die übrige Romantik hatten vermocht, der von Winckelmann ausgehenden Bewegung neue Inhalte zu geben. Friedrich Schlegels Aufsätze über die Griechen überschreiten die damals in den besten Köpfen lebendige Vorstellung der klassischen Welt in keinem Punkt. Die „Rede über die Mythologie" steht in einem „Gespräch über die Poesie". Schlegel kommt von dem Gesichtspunkt der Kunst nicht los: selbst die neue Mythologie soll schließlich doch nur das „unendliche Gedicht" sein, das die Keime aller anderen Gedichte verhüllt. (Jugendschriften, Minor, 1882, II, 258). Nur einer ahnte das unter den griechischen Göttern verborgene unendliche Leben: Hölderlin. Der einsame Dichter, dessen man auf dem Weimarischen Olymp gelegentlich mit einigen kargen Worten gedachte, war der einzige, der das Altertum unabhängig von Winckelmann mit eigenen Augen sah. Wo andere Kunstwerke erblickten, schaute er Götter".

[86]) Werke . . ., Bd. 6. S. 163.

Damit hebt sich bereits ein zweites, für die bildnerische Verwirklichung der Diotimaschicht entscheidendes Moment aus diesem Bild hervor.

Was Hölderlin und seine Freunde aus dem Stift an dem Bilde des klassischen Altertums interessiert, ist nicht mehr die heroische Persönlichkeit des Sturms und Drangs oder der künstlerisch durchgeformte klassische Mensch, sondern das Motiv der nationalen Volksgemeinschaft, Athen. „Im Zeichen Rousseaus, Voltaires, der französischen Revolution scheinen jetzt die griechischen Demokratien die brennende Frage der Spannung zwischen Staatsbewußtsein und ausgeprägter Persönlichkeit zu lösen, und es scheint begehrenswert, das Bild Athens, als des vollkommenen „liberalen Staates" in seiner Entwicklung und Bedeutsamkeit zu studieren".[87])

Der Begriff des Volkes ist es, dessen Herausarbeitung in erster Linie die mythisch-„ästhetische" Einleitung der Magisterarbeit gilt. In ihm kündigen sich wieder die eigentümlichen Allgemeinheitsgehalte [88]) an, die bereits in dem Liebeserleben mit Diotima wie in dem Äthermotiv der Natursphäre spürbar wurden.

c) Hyperion.

Im „Hyperion" kommt der bildnerische Gewinn der Diotimaschicht zu seiner reinsten Darstellung.

Die neue, bereits in „An den Frühling" aufgewiesene Gliederung der Naturanschauung nach ihren elementaren Gehalten geht in den nach dem Bilde des griechisch-mythischen Wunschlandes geschauten Bildungsraum ein, und in dem Zusammenwachsen beider Momente wird hier, an

---

[87]) Böhm, Hölderlin . . ., Bd. 1. S. 37.

[88]) Diese eigentlichen Allgemeinheitsgehalte und ihr Verhältnis zum völkisch-staatlichen sowohl wie allgemein kulturellen Aufbau beschreibt Unger, Die mythische Realität . . als „eigentümlich mythischen Vielheitsbegriff, der über eine rein mechanische oder auch psychische Summierung hinausgehend zu einer Addition der biologischen Energien, die wir nur als fest kontingentierte, fest dosierte und unzugängliche, nicht mehr schöpferisch bewegliche Intensitäten, die das Leben tragen, kennen, fortschreitet".

den kompositorischen Stützpunkten des Romans, zwischen denen die innere Bewegtheit des lyrisch ergriffenen Subjekts hin und wieder flutet, verzehrend und in die Einmaligkeit und Unvergleichlichkeit ihrer Schau hinabreißend, die Schicht der Götter als dichterisch-mythische Grundschicht, aus der die weiteren mythischen Entfaltungen in der Folge hervorgehen, sprachlich entbunden.

In Fassungen wie „wie ein siegender Halbgott wallte da zwischen der herrlichen Wildnis des Helikon und Parnaß, wo das Morgenroth um hundert überschneite Gipfel spielt, und zwischen der paradiesischen Ebene von Sicyon der glänzende Meerbusen herein, gegen die Stadt der Freude, das jugendliche Korinth, und schüttete den erbeuteten Reichtum aller Zonen vor seiner Lieblingin aus"[89]) ist bereits am Romananfang die neue, in den früheren Fassungen noch nicht aufgebrochene Sprachgestalt, das Sichtbarwerden der Naturgottheit, vollzogen.

Den Prozeß, in dem die neue Sprachgestalt als Zusammenströmen des Naturgefühls mit dem griechischen Bildungserlebnis greifbar wird, lassen besonders zwei auf die Trennung von Adamas folgende Briefe erkennen.

Während der erste von der rauschhaft bewegenden Kraft des Altertums spricht, gibt der zweite im Anschluß an eine Apotheose Homers ein Landschaftsbild, das ganz in dem neuen dichterischen Gestalterlebnis schwingt.

> „Ich fand ihn (Homer). Jeder Laut in mir verstummte vor seiner Gegenwart. Ich schlug sein göttlich Gedicht mir auf, und es war, als hätt ich es nie gekannt, so ganz anders wurd es jetzt lebendig in mir".[90])

Bereits auf der folgenden Seite wird dann die von diesem für das gesamte griechische Bildungsmotiv stellvertretenden Namen ausgelöste „lebendige Gegenwart" sichtbar als die neue Sprachgestalt der Naturgottheit:

„Zur Linken stürzt' und jauchzte, wie ein Riese, der Strom in die Wälder hinab, vom Marmorfelsen, der über mir

[89]) Werke . . ., Bd. 2. S. 89.
[90]) Werke . . ., Bd. 2. S. 106.

hieng, wo der blaue Adler spielte mit seinen Jungen, wo die Schneegipfel hinauf in den blauen Äther glänzten; rechts wälzten Wetterwolken sich her über den Wäldern des Sipylus; ich fühlte nicht den Sturm, der sie trug, ich fühlte nur ein Lüftchen in den Locken, aber ihren Donner hört ich, wie man die Stimme der Zukunft hört, und ihre Flammen sah ich, wie das ferne Licht der geahndeten Gottheit".[91])

In der Tat beherrscht Hölderlin im „Hyperion"-Roman die (wie sich zeigen wird, allerdings denkbar engen) Möglichkeiten der neuen Schicht voll und ganz. Die hier durchgeführte komplizierte Technik der Briefform, die es ermöglicht, Distanzierung zu schaffen, die zwischen Epischem und Lyrischem nach innerrhythmischen Gesetzen abzuwechseln erlaubt, ist sichtbar Gewinn der neuen Sprachgestalt; während alle früheren Fassungen um Rahmen und Einleitung verlegen waren, sprechen nun bereits die Anfangszeilen des Romans von sicherem und distanziertem Formbewußtsein: „Der liebe Vaterlandsboden gibt mir jetzt wieder Freude und Leid. Ich bin jetzt alle Morgen auf den Höhn des korinthischen Isthmus, und, wie die Bienen unter Blumen, fliegt meine Seele oft hin und her zwischen den Meeren, die zur Rechten und zur Linken meinen glühenden Bergen die Füße kühlen".[92])

Es sind das Voraussetzungen, ohne die der Roman als ausgeformtes Gesamtwerk (und nicht mehr Fragment) nicht zu denken ist. Andererseits liegt in einem solchen Anfang bereits das gesamte Ergebnis, zu dem die Entwicklung den Helden erst hinführen soll. Wenn wir aus der Kenntnis der geistigen Entwicklung annehmen dürfen, daß in dem Roman all die geistigen Situationen, die Hölderlin selbst durchschritten hatte, zyklisch wiederkehren, so werden wir in der Entwicklungsprogrammatik des eigentlichen Romans das Phänomen der in die dichterische Sprachgestalt eingehenden „religiösen Grundschicht" umschrieben zu finden hoffen dürfen.

Die sterbende Diotima legt es im zweiten Band des Romans als Vermächtnis in die Hände des Helden, wie sie überhaupt die Funktion hat, das in dem Helden Lebendige zu deuten und in die rationale Gestalt heraufzuführen.

Dort heißt es: „Du müßtest untergehn, verzweifeln müßtest du, doch wird der Geist dich retten. Dich wird kein Leben trösten

---

[91]) ebd. S. 107 f.
[92]) ebd. S. 89.

und kein Myrthenkranz; der Olymp wirds, der lebendige, gegenwärtige, der ewig jugendlich um alle Sinne dir blüht. Die schöne Welt ist mein Olymp; in diesem wirst du leben, und mit den heiligen Wesen der Welt, mit den Göttern der Natur, mit diesen wirst du freudig seyn".[93])

In der Tat hat Hyperion von vornherein diesen Olymp sich gegenüber. Die Anschauung und der Geist des griechischen Bildungsvorbildes, das wir nach seinem mythischen Charakter kennzeichneten, und die schöpferische wie zugleich elementar-gliedernde Tendenz des aufbrechenden Naturgefühls wirken im „Hyperion" zusammen zur Überführung des neuen Götterhimmels in die dichterische Sprachgestalt.

Darin liegt die eigentliche Bedeutung des „Hyperion", von daher ist auch seine Komposition, wovon später noch zu reden sein wird, zu deuten.

So sehr der Roman in seiner Gesamtkomposition noch von früheren Entwürfen abhängig bleibt, so könnte man sich doch sehr wohl vorstellen, die eigentliche Meinung Hölderlins zu treffen, wenn man gewisse hymnische Partien, ohne Rücksicht auf das Gesamte herausgebrochen und deklamatorisch verwendet, als substantiellen Bestandteil der von Hölderlin geforderten mythischen Feier einer neuen Volksreligion, wie sie im Mittelpunkt seines volkserzieherischen Programms stand, deutete. Jedenfalls treffen solche Partien all das Zukunftsweisende, innerhalb dessen der „Hyperion"-Roman gegenüber allen früheren dichterischen Bemühungen in eine neue Welt-Gestalt einführt.

3. Der Äther.

Böhm bemüht sich außerordentlich darum, die Komposition des „Hyperion"-Romanes dem „ästhetischen" Rahmen, in dem er Höl-

[93]) ebd. Bd. 2. S. 274.

derlins gesamte künstlerischen Bemühungen sieht, einzuordnen: „In dem Gesamtzusammenhang sind also die Teilstücke leidenschaftlicher Haltung nicht an sich, sondern künstlerisch zu werten: Je weiter der Dichter der Leidenschaft nachzugehen scheint, desto entschiedener lenkt er wieder zum Ausgleich und zur klassischen Schönheit zurück".[94]) „Bei dieser Straffheit und Geschlossenheit der Komposition ergibt sich die Mahnung zu höchster Vorsicht, den Sinn des Romans aus den Teilstücken herzuleiten, wie es immer wieder geschieht".[95])

Dabei muß Böhm aber zugestehen, daß die „Strenge im Plane des Romans .. dem unerfahrenen Dichter" gestattete, „in der Vertiefung der Einzelstimmungen von der mittleren Linie mehr abzuweichen, als es dem Gesamteindruck und der Rücksicht auf das Publikum günstig war".[96]) An anderer Stelle bemerkt Böhm, daß hier ein Mißverhältnis zwischen unserem Ethos und der Durchführung des idealen Prinzips vorliegt, ein Mißverhältnis, das durch die „Rücksichtslosigkeit der Jugend" entsteht, „mit der Hölderlin von jeher das eigene Leben zu Opfer zu bringen bereit ist".[97])

Es liegen hier Schwierigkeiten vor, auf die im Verlauf der folgenden Darstellung zurückzukommen sein wird.

Wenn Böhm die Ansicht vertritt, daß die Komposition des Ganzen an der „ästhetischen" Idee zu messen sei und daß sich bei solcher Betrachtung in der Tat ein strenger Zusammenhalt des Ganzen herausstelle, so ist das richtig, aber nur insoweit, als die von den früheren Fassungen ausgehenden Kompositionsansätze in der Endfassung noch lebendig sind. Von hier aus gesehen ist der Roman in mancher Hinsicht Übergangsprodukt.

Wer aber aus der nur relativen Gültigkeit dieser Betrachtung einen Absolutheitsanspruch abzuleiten versucht, übersieht, daß die „ästhetische" Idee selbst innerhalb des Erlebnisaufbruchs, wie wir ihn im Diotimakapitel beschrieben, in einen neuen bildnerischen Zusammenhang eingetreten war.

Die kompositorischen Energien der „ästhetischen" Idee wirkten sich in dem polar-zyklischen Aufbau aus, den Böhm in der Tat an Hand des Endhyperion zu beschreiben versucht; dagegen ent-

---

[94]) Böhm, Hölderlin . . ., Bd. 1. S. 274 f.
[95]) ebd. S. 275.
[96]) ebd. 277.
[97]) ebd. S. 253.

sprechen dem Erlebnis einer mythisch-elementaren Bildsubstanz, als die sich die „ästhetische" Idee auf der Stufe der Diotima-schicht erweist, kompositorische Energien neuer Art, die Böhms Darstellung kaum, zum mindesten nur in andeutender und dem Phänomen nicht gerecht werdender Sprachform, trifft.

Böhm spricht einmal von einer „Stimmungseinheit aus dem Schauplatze, dessen Name bereits Mythen sind",[98]) und später heißt es: „So führt der Gebrauch des geographischen Mythos zu einer weiteren Erwägung. Die Natur oder Landschaft ist in diesem Roman nicht nur Symbol, sondern sie ist, wie schon anfangs gesagt, auch unmittelbare Triebfeder der Handlung."[99])

Dieser Satz vermag, zumal wenn wir uns vergegenwärtigen, daß unter „geographischem Mythos" nichts anderes als das den Roman beherrschende Bildungsmotiv des griechisch-mythischen Wunschlandes und unter „Natur oder Landschaft" die neue Sprachgestalt der Naturgottheit zu verstehen ist, in die engste Nähe der neuen Bildmächte zu führen, die es an dieser Stelle darzustellen gilt.

An einem Wendepunkt der Romanhandlung, am Anfang des zweiten Buches des ersten Bandes, in dem Diotima zum ersten Male sichtbar wird, gelangen sie zu eindeutigem Ausdruck. Es wäre an diesem Punkte der Handlung nicht ersichtlich, wie Hyperion nach dem inneren Absturz, den die vergangenen Erlebnisse mit sich brachten, sich neuem Geschehen zuwenden sollte ohne das Dazwischentreten eines neuen Motors. Als solcher greift hier im Sinne des Böhmschen Satzes „Natur" in die Handlung ein:

„Mir ist lange nicht gewesen wie jetzt. Wie Jupiters Adler dem Gesange der Musen, lausch' ich dem wunderbaren unendlichen Wohllaut in mir. Unangefochten an Sinn' und Seele, stark und fröhlich, mit lächelndem Ernste, spiel' ich im Geiste mit dem Schicksaale.. Voll göttlicher Jugend frohlokt mein ganzes Wesen über sich selbst, über Alles. Wie der Sternenhimmel, bin ich still und bewegt".[100]) „Endlich..

---

[98]) Böhm, Hölderlin . . ., Bd. 1. S. 271.
[99]) ebd. S. 272.
[100]) Werke . . ., Bd. 2. S. 145.

merkt' ich mehr auf, und mein ganzes Wesen öffnete sich der wunderbaren Gewalt, die auf Einmal süß und still und unerklärlich mit mir spielte".[101]) „Es war so sichtbar, wie alles Lebendige mehr, denn tägliche Speise begehrt, wie auch der Vogel sein Fest hat und das Thier".[102]) „Allen drang die mütterliche Luft an's Herz, und hob sie und zog sie zu sich. Und die Menschen.. fühlten wunderbar das geistige Wehen, wie es leise die zarten Haare über der Stirne bewegte.. O Schwester des Geistes, der feurigmächtig in uns waltet und lebt, heilige Luft! wie schön ist's, daß du, wohin ich wandre, mich geleitest, Allgegenwärtige, Unsterbliche!"[103])

Erst nachdem so das bereits früher angedeutete Motiv des Äthers höchste Macht gewonnen hat, vermag das „Göttliche" zu erscheinen, die Gestalt Diotimas, ebenso wie der Götterhimmel der Naturgottheiten, wo immer im Roman er Sprache wird, sich stets als in der inneren Bindung, die dieses Motiv schafft, stehend erweist.

Das Motiv des Äthers steht dem Offenbarungsstandpunkt der Stiftlerischen Geistesphilosophie nahe; spielt der Äther doch als erstes mythisches Weltelement in der vorsokratischen Philosophie eine besondere Rolle. Wenn dieses Motiv sich von einer mythisch-elementaren Komplexion bei den Griechen bis zum wissenschaftlich formalen Gesetzesprinzip in der modernen Naturwissenschaft[104]) fortentwickelt, so wird es von höchstem Interesse sein, zu zeigen, wie wiederum in der Sprachgestalt des „Hyperion" dieses geistesgeschichtlich bedeutsame und Hölderlin auch bildungsmäßig nahestehende Motiv zu seiner elementaren mythischen Bedeutsamkeit zurückgeführt wird.

Der Äther ist bei Hölderlin kein Naturmotiv etwa unter anderen; sondern in ihm kommt das „mythische Symbol" als Bildmacht zu seiner reinsten Darstellung.

---

[101]) ebd. S. 146.
[102]) ebd.
[103]) ebd. S. 147.
[104]) nach Kant begründet der Äther als Urmaterie, deren Modifikationen die einzelnen Stoffe sind, die Möglichkeit eines physikalischen Erfahrungsganzen, Lose Blätter I, 246 ff., zit. nach Eisler, Wörterbuch der philosophischen Begriffe, Berlin 1927.

Der wiederholte Anruf des Äthers gliedert die rhythmische Bewegung des Romans; er bewirkt eine einheitliche Tönung seiner Sprache; er breitet über das Sprachganze jene Nüance von schwebender Bewegung und weichem Licht, die uns den „Hyperion" so einzigartig, so hauchzart und doch geschlossen erscheinen läßt.

Den Sprachatem der Endfassung vermögen, um von der Frage der Gesamtkomposition noch abzusehen, weder die systematischen Erwägungen, wie sie sich an die „ästhetische Idee" knüpften, noch die Kompositionsansätze von den Jenaer Partien her zu bestimmen; hier tritt das Medium einer neuen, magisch belebenden und Sprache schaffenden Kraft in Erscheinung.

Man möchte hier geradezu von einem Kompositionsmerkmal reden, das sich der analysierenden Betrachtung entzieht, indem es in eigentümlicher Ambivalenz die plastischen und die musikalischen Wirkungen der Sprache in gleicher Weise bestimmt.

Die Merkmale jener neuen eigentümlichen „Allgemeinheit", von der gelegentlich der Betrachtung des Diotimamotivs, des Naturmotivs, des griechischen Bildungsmotivs mit seinem neuen Volksbegriff die Rede war, schließen sich im Anruf des Äthers zusammen zu einem Bildsymbol, dessen Analogie zum religiös-mythischen und seiner Wurzel im primitiv-magischen Anschauungskreis aus dem Folgenden hervorgehen mag.

Cassirer zeigt,[105]) wie in der Vorstellung von einem gewissen Kraftstoff, der in geringen Abwandlungen bei fast allen primitiven Völkern und Stämmen wiederkehrt, eine der ursprünglichsten Formen des mythischen Bewußtseins zu erblicken sei. Sein wesentlichstes Merkmal ist, daß hier „zwischen der Vorstellung des Stoffes und der Kraft nirgends eine scharfe Grenze gezogen" ist.[106])

Dieses „Motiv" (nach der Sprache der Melanesier allgemein als mana-Motiv bezeichnet[107])), ist deshalb für eine Phänomenologie des mythischen Bewußtseins von so grundlegender Bedeutung, weil sich in ihm weniger „ein bloßer Inhalt des mythischen

---

[105]) Cassirer, Philosophie . . ., Bd. 2. S. 98 f.

[106]) ebd. S. 100.

[107]) zur Geschichte dieses Motivs vgl. Cassirer, Philosophie . . ., Bd. 2. S. 98. Anm. 1: „Die sehr reichhaltige Literatur über den Mana-Begriff ist (bis zum Jahre 1920) sorgfältig zusammengestellt und kritisch diskutiert in der eingehenden Monographie von F. R. Lehmann, Mana, Der Begriff des „außerordentlich Wirkungsvollen" bei Südseevölkern, Lpzg. 1922."

Bewußtseins als vielmehr eine seiner typischen Formen", d. i. die Akzentuierung ausdrückt, die die Objekte, die unter dem Aspekt des „Heiligen" stehen, gemeinsam kennzeichnet. „Verband man diese Vorstellung mit der ihr negativ entsprechenden des „Tabu", so schien mit diesen beiden polaren Begriffen gewissermaßen eine Urschicht des mythisch-religiösen Bewußtseins bloßgelegt zu sein".[108]) Dabei ist es bezeichnend für die Anschauungsweise des mythischen Bewußtseins, daß es diese grundlegende Formierung seiner Inhalte nicht in der Form irgend einer logisch-begrifflichen Allgemeinheit, sondern in einer magischen, d. i. kraftbegabten, und zugleich stofflichen Vorstellung hat.

Nur wenn man diese Analogie überschaut, läßt sich das Motiv des Äthers im „Hyperion" und damit der ganze „Hyperion"-Roman in seiner durchaus einmaligen bildsymbolischen Bedeutung für die reife Gestalt des Hölderlinschen Werkes würdigen. Handelt es sich doch auch bei dem Anruf des Äthers weniger um ein bildhaft-plastisches Dichtungsmotiv, als vielmehr um eine höchste Stimmungseinheit und Einheit des sprachlichen Rhythmus innerhalb einer bildhaft-musikalischen Gesamttönung der Sprache entfaltende Bildqualität.

Indem die mythisch-elementare Schau der Natur und der mythisch geschaute griechische Bildungsraum sich in der Geschlossenheit des Gesamtkunstwerkes miteinander vereinigen, wird, durch den Gehalt des Romans breit hindurchschwingend und im Äthermotiv sich verkörpernd, eine religiös-mythische Grundschicht sprachlich entbunden, die die gesamte spätere mythische Entfaltung trägt. Von hier ab greift das mythische Symbol" grundsätzlich als Bildmacht in den Aufbau der Hölderlinschen Dichtung ein.— Der dichterische Gewinn dieser Schicht war die neue Sprachgestalt der Naturgottheit.

Von hier aus müssen die Fragen, die sich anläßlich der Komposition des Romanes ergaben, gesehen und beantwortet werden. Im „Hyperion" wird im Äthermotiv und dem sich von ihm abhebenden Götterhimmel nur eine engste mythische Schicht sichtbar. Als die mythische „Grundformierung" ist sie es auch, die

---

[108]) Cassirer, Philosophie . . ., Bd. 2. S. 99.

einen ersten Aufbruch der neuen, mythischen Dichtungsgehalte ermöglicht.

Diese engste mythische Schicht wird im Motiv des Äthers verwirklicht; aber das Ereignis mythischen Aufbruchs, das sich in ihr vollzieht, ist zu einmalig und bedarf zu sehr aller zur Zeit verfügbaren sprachlichen Energien, als daß es darüber hinaus noch weitere, zu einem systematischen Mythos führende Gestaltungen aus sich herausstellen könnte.

Gleichwohl ist in der mythischen Grundformierung die weiterführende Durchgestaltung der Wirklichkeit nach den mythisch-polaren Kategorien potentiell enthalten. Gerade der Doppelcharakter des Heiligen,[109]) zu enthüllen wie zu verhüllen, bewirkt, „daß es das empirische, das „profane" Dasein, indem es sich von ihm bestimmt absondert, in dieser Absonderung nicht schlechthin ausstößt, sondern daß es dasselbe fortschreitend durchdringt; daß es eben in seiner Entgegensetzung noch die Fähigkeit zur Gestaltung des ihm Entgegengesetzten bewahrt".[110])

Während, wie ausgeführt werden wird, dieser weitere Prozeß mythisch-systematischer Durchgestaltung der Wirklichkeit in dem Ringen um den Empedoklesstoff sich bildsymbolisch zu verwirklichen beginnt, weisen die Motive des Äthers und des Götterhimmels im „Hyperion" in die Enge eines ersten mythischen Durchbruchs zurück. Die beiden Teile „geheiligter" und „profaner" Wirklichkeit stehen sich schroff gegenüber. All die weiteren, in den mythisch-vermittelnden Gestaltungsprozeß einführenden Gedanken, wie die Schicksalsidee, treten hier noch ganz zurück. Noch steht im „Schicksalslied" die unbarmherzige Klarheit der Götter dem Menschlichen schroff abstoßend gegenüber.

Es ist danach, d. h. wenn man den „Hyperion" als Ort des Aufbruchs einer engsten mythischen Grundschicht begreift, nicht mehr möglich, den Roman von der früheren, noch von der begrifflich-„ästhetischen" Periode stammenden Kompositionslinie her als Einheit auf Grund der zyklischen Momente der „ästhetischen" Idee zu begreifen.

---

[109]) vgl. R. Otto, Das Heilige, Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen, Göttingen 1917, S. 95, Anm. 1.

[110]) Cassirer, Philosophie . . ., Bd. 2. S. 101 f.

Ein solcher Versuch wird dem neuen Geschehen in keiner Weise gerecht. Es erhellt aus dem religiös-mythischen Charakter der mythischen Grundschicht, die hier in Erscheinung tritt, daß die Klarheit des „Götterhimmels" sich gerade an der Verlorenheit und (religiösen) Verworfenheit des Menschlichen (etwa des Deutschen in der bekannten Strafrede) entzünden muß.

Gerade indem der „mythische Grundgegensatz" hier so scharf aufbricht, wird er selbst zum Anstoß seiner Überwindung, seiner wiederum mythisch-polaren Durchgestaltung, wie sie sich in der Entdeckung der metaphorisch-rhythmischen Gestalt im Zusammenhang mit den Bemühungen um die Empedoklesdichtung vollzieht.

4. Die Zeit.

Schon früh und in engster Verbindung mit dem Offenbarungserlebnis sich entfaltend, tritt das Motiv der „Zeit" in Hölderlins Denken und Dichten hervor. Ist es doch das Problem einer Offenbarung in die Zeit, das von vornherein dem Denken der Stiftler die Weite kulturphilosophischer Systematik wie auch des historischen Überblicks sichert.

Wenn bereits innerhalb der „Grundlagen der Weltanschauung"[111]) die Bildungserlebnisse der „Zeitweite, Griechenland", und der „Zeitnähe, der großen Revolution", als die beherrschenden Momente angesehen werden müssen, „die die triebhaft wirksamen Anlagen des Jünglings zum großen Gestaltungswillen entwicklen,"[112]) so bedarf es nur der Vertiefung und zunehmenden Reife des zum Manne heranwachsenden Dichters, um die in seiner Dichtung stets latenten Energien prophetischer Art in einer Ausdrucksform zusammenzufassen, wie die eindringlichen Sätze Böhms, die hier wiederholt werden mögen, ausführen, über „Freundschaftsgewißheit und Revolutionstaumel" hinaus „die Gewißheit, daß die goldne Zukunft kein blasses Gedankending ist,

---

[111]) vgl. Böhm, Hölderlin . . ., Bd. 1. Kap. IV.
[112]) ebd. S. 36 f.

in der Zeit fest begründet. Hölderlin findet dafür Wendungen wie ein „Kosten" der Unendlichkeit, „Zeichen" der Zeit als göttliche „Winke", Numina. Das Wort „schon" bei der Darstellung eines Geschehens, „schon" vor der erwarteten Zeit spielt dabei eine ausgiebige Rolle. „Philosophie des Anbruchs" sei diese Einstellung genannt, die dem starren Streben ins Unendliche eine menschliche Färbung gibt und der idealen Hoffnung ein sichtbares Unterpfand gewährleistet".[114])

Alle diese Momente finden sich in der „Hymne an die Menschheit" in höchster Steigerung wieder. „Die bisherige Prophetie des Anbruchs wird in der ersten Strophe[115]) zu einer Prophetie des gegebenen Augenblicks, im Sinne des griechischen kairos".[116])

So sehr sich der Schwung der „Hymnen", in denen die gesamte Begrifflichkeit in ideell-allegorischer Form abgewandelt wird, im Sinne unserer früheren Ausführungen über die Mythologie vor dem Diotimaerlebnis als Weite der Programmatik erweist, die sich als solche scharf abhebt von der dichterisch-konkreten Form des „Gegenwärtigen", die das Erlebnis Diotimas schafft, so sehr ist hier doch wieder die Nähe zu dem mythischen Umschlag sichtbar: Die strukturelle Bedeutung der „Anbruchs"-Programmatik erhellt nämlich erst aus der Tatsache, daß das Wesen des mythischen Symbols (in der Diotimaschicht[117])) gerade darin besteht, den kairos bildhaft zu erfüllen in der Gestalt des mythischen Gotts. In Diotima tritt der kairos in die dem mythischen Bild eigentümliche Form der „Vergegenwärtigung" ein. — Der Gegensatz der frühen kairos-Programmatik und der reifen Diotima-Gestalt läßt das Moment der „Intensität", auf das wir gelegentlich der Analyse der Naturanschauung der Diotimaschicht hinwiesen, in seiner vollen mythischen bildschaffenden Bedeutsamkeit für die Gesamtentwicklung hervortreten. Im „theoretischen Aufbau" des Weltbildes wird „als Kriterium der Wahrheit und Objektivität (des Seienden) . . das Moment der Beharrlichkeit, der logischen Konstanz und der logischen Gesetzlichkeit ge-

---

[114]) Böhm, Hölderlin . . ., Bd. 1. S. 48.
[115]) „Die ernste Stunde hat geschlagen; Mein Herz gebeut; erkoren ist die Bahn!", Werke . . ., Bd. 1. S. 134.
[116]) Böhm, Hölderlin . . ., Bd. 1. S. 58.
[117]) Zu ihrer Umgrenzung vgl. S. 34 f.

braucht".[118]) Das mythische Bewußtsein dagegen „ist und lebt im unmittelbaren Eindruck, dem es sich überläßt, ohne ihn an einem anderen zu „messen". Der Eindruck ist ihm kein bloß Relatives, sondern ein Absolutes;, er ist nicht ‚durch' etwas anderes und hängt nicht von einem anderen, als seiner Bedingung ab; sondern er bezeugt und bewährt sich durch die einfache Intensität seines Daseins; durch den unwiderstehlichen Zwang, mit dem er sich dem Bewußtsein aufdrängt. . Es ‚hat' den Gegenstand nur, indem es von ihm überwältigt wird; es besitzt ihn nicht, indem es ihn fortschreitend für sich aufbaut, sondern es wird schlechthin von ihm besessen".[119]) Der Mythos „erweist sich als form- und sinngebend, indem er das Einerlei und die Gleichartigkeit der Bewußtseinsinhalte unterbricht, indem er in dieses Einerlei bestimmte Unterschiede der „Wertigkeit" hineinlegt".[120])

Schon von dem Studenten wurde der Anbruch der geschichtsphilosophisch verheißenen goldenen Zukunft in der französischen Revolution gefeiert. Im Zusammenhang mit demselben Motiv tritt nun innerhalb der Diotimaschicht ein gesteigertes, fast unmerklich den Stil wandelndes „Zeit"-Gefühl hervor, so, wenn Hölderlin dem Bruder von dem „Schauspiel" spricht, das „die Riesenschritte der Republikaner gewähren", und, die Zeitvehemenz des Phänomens steigernd, hinzufügt: „Es ist doch was ganz leichteres, von den griechischen Donnerkeulen zu hören, welche vor Jahrtausenden die Perser aus Attika schleuderten, über den Hellespont hinweg bis hinunter in das barbarische Susa, als so ein unerbittlich Donnerwetter über das eigne Haus hinziehen zu sehen".[121])

Der mythische Umschlag der Diotimaschicht läßt das Zeitgefühl immer mehr aus der allgemein-begrifflichen Spannung von Idee und zeitlichem Sein heraustreten; entläßt es doch nunmehr Energien, die den persönlich-konkreten Lebenszusammenhang des Dichters einer gestaltenden Wandlung unterziehen.

Als neues dichterisches Selbstgefühl bricht das Zeitgefühl in dem Gedicht „Der Jüngling an die klugen Ratgeber", 1797, durch,

---

[118]) Cassirer, Philosophie . . ., Bd. 2. S. 95.
[119]) ebd. S. 96.
[120]) ebd., S. 98.
[121]) An den Bruder, August 1786, Werke . . ., Bd. 2. S. 376.

sich zu einer grandiosen Polemik des „Geistes" gegen die „dürre Zeit", ein „Jahrhundert", das als „Züchtigung" bezeichnet wird, steigernd.[122])

Die Stellung zur herrschenden Dichtung, letztere für Hölderlin vornehmlich in Schiller sich verkörpernd, erscheint in neuem Licht. Bereits der Brief vom Juli 1795, der Schiller „in möglichst farbloser Bescheidenheit Dinge sagt, die weit über die Erkenntnis Schillers hinausführen",[123]) zeugt von einer zwiespältigen Haltung. Jetzt heißt es im März 1796 an Neuffer in einem Zusammenhang, der stark und selbstbewußt auf das zentrale Motiv der Diotimaschicht hinweist, „. . daß er aber das Gedicht an die Natur nicht aufnahm, daran hat er, meines Bedünkens, nicht Recht getan. Übrigens ist es ziemlich unbedeutend, ob ein Gedicht mehr oder weniger von uns in Schillers Almanache steht. Wir werden doch, was wir werden sollen. ."[124]) Handelt es sich hierbei um eine private Kühnheit des Ausdrucks, wie sie dem literarischen Herzensfreunde Neuffer gegenüber verständlich erscheint, so fällt nun, gleichsam im Abwurf der Maske, der Brief vom Juni 1797 in offene Fechterstellung gegen Schiller aus, in einer eigenartig neuen Form des Selbstbewußtseins, die dem Kundigen in allen Äußerungen der Diotimaschicht entgegentritt: „. . ich bin gewiß, daß gerade diese Ängstlichkeit und Befangenheit der Tod der Kunst ist, und begreife deswegen sehr gut, warum es schwerer ist, die Natur zur rechten Äußerung zu bringen in einer Periode, wo schon Meisterwerke nah um einen liegen, als in einer andern, wo der Künstler fast allein ist mit seiner lebendigen Welt". Und erscheinen nicht die großen Dichter, einschließlich Schillers selbst, als die Gegner, die titanischen Vergewaltiger der Natur, wenn Hölderlin fortfährt: „. . diese gewaltige Alternative ist fast unvermeidlich, wo gewaltiger und verständlicher als die Natur, aber eben deswegen auch unterjochender und positiver, der reife Genius der Meister auf den jüngern Künstler wirkt." Der Schluß „Wenigstens möcht ich mir nicht helfen wie die schwachen Herrn, die in solchem Falle, wie Sie wissen, gewöhnlich den Weg der Mathematiker einschlagen, und durch unendliche Verkleinerung das Unendliche dem Beschränk-

---

[122]) Werke . . ., Bd. 2. S. 11.
[123]) Böhm, Hölderlin . . ., Bd. 1. S. 166.
[124]) Werke . . ., Bd. 2. S. 365.

ten gleich und ähnlich machen"[125]) läßt noch einmal scharf die kämpferisch entschlossene Willenshaltung, die hinter dieser merkwürdig persönlich-polemisch angewandten Gegenüberstellung von Natur und Kunst steht, erkennen.

Stellte sich die im Zusammenhang mit dem Diotimaerlebnis festgestellte Wandlung des Zeitgefühls zunächst psychologisch als ein Erstarken in der Hölderlin wesenseigenen dichterischen Haltung dar, so brechen hier, in der Wandlung der Haltung zu Schiller wie auch in der „Strafrede an die Deutschen" im „Hyperion", bereits die dem mythischen Zeitmotiv eigenen gegensätzlich abstoßenden Energien auf. Sie weisen über den neuartigen Akzent der Zeitbetonung, der mit dem Umschlag des begrifflich gefaßten kairos in die konkrete Sprachgestalt des Naturgotts der Diotimaschicht verbunden war, hinaus in das Feld weiterer Überlegungen mythisch-symbolischer Art.
Wir treten hier in die Nähe einer neuen geistestypologischen Lage, der neue psychologische Gegebenheiten entsprechen.

Wenden wir uns zunächst den letzteren zu. Seit dem Ausgang des Jahres 1796 geht Hölderlin einer Krise entgegen, die die gehobene Stimmung, in die die glückliche Frankfurter Lage den Dichter versetzte, langsam unterhöhlt. Das Ansinnen der Mutter, eine freie Präzeptorstelle in Nürtingen, später eine vakante Pfarrstelle, deren Besetzung mit bestimmten persönlichen Bedingungen — es handelt sich um eine Heirat — verbunden ist, anzunehmen, weist Hölderlin zurück. Er spricht von den „Bedürfnissen", sich „zu bilden und zu wirken",[126]) um schon nicht von seiner Liebe reden zu müssen; aber bereits der folgende Sommer zeigt, daß sich der Gedanke der Trennung nicht beschwichtigen läßt. Die äußerlichen wie innerlichen Schwierigkeiten des Verhältnisses zu Diotima häufen sich. So tritt zu dem Erlebnis des Gewinns der Geliebten das der Trennung, und hierin ist immer wieder der Ausgangspunkt für die menschliche wie auch seelische Lage des folgenden Homburger Aufenthaltes zu suchen.

---

[125]) ebd. Bd. 2. S. 407.
[126]) An die Mutter, Januar 1797, Werke . . ., Bd. 2. S. 395.

Die Trennung von Diotima, die seelische Distanz, in die sie die Inhalte der mit Diotima verbundenen künstlerischen Schicht treten läßt, treibt die künstlerischen Gehalte erst eigentlich in die neue Grenzsetzung hinein, in der „heiliges" und „profanes" Sein, religiöse Ergriffenheit und Brandmarkung der „Zeit" schroff gegenübertreten, genauer, sich aneinander entzünden.

Jetzt erst bildet das Zeitgefühl das religiöse Zeitmotiv aus in der Nüanzierung, in der es modern, etwa bei Stefan George, erscheint. So heißt es in einem Brief an die Mutter vom 11. Dezember 1789: „Man kann jetzt den Menschen nicht alles gerade heraussagen, denn sie sind zu träge und eigenliebig, um die Gedankenlosigkeit und Irreligion, worin sie steken, wie eine verpestete Stadt zu verlassen, und auf die Berge zu flüchten, wo reinere Luft ist und Sonn und Sterne näher sind, und wo man heiter in die Unruhe der Welt hinabsieht, das heißt, wo man zum Gefühle der Gottheit sich erhoben hat, und aus diesem alles betrachtet, was da war und ist und sein wird".[127])

Es zeigt sich, daß im Zeitgedicht Georges „Die tote Stadt"[128]) im Motiv der verworfenen Menge, die zur heiligen Stadt auf dem Berge drängt, ähnliche Bilder wiederkehren.

Erst innerhalb dieser letzten Wendung, die zum eigentlichen Zeitmotiv führt, wird die Stilform, die der mythischen Welt-Gestalt entspricht, zu ihrer Vollendung geführt; denn ungeachtet des bereits grundsätzlichen Charakters des Umschlags, der in der Diotimaschicht erfolgte, läßt erst das Erlebnis der Distanz, für das der Dichter in der Trennung von Diotima heranreifte, die Hellsichtigkeit seelischer Schau zu, die den auf den früheren kairos-Begriff zurückweisenden Naturgott der Diotimaschicht sublimiert zu dem Göttlichen, „Reinen", dem die „Zeit" in scharfer Abstoßung entgegengesetzt ist.

Wenn wir andeuteten, daß hier der neue mythische Stil die entscheidenden Ansätze zu seiner Verselbständigung gewinnt, so haben wir dabei den Umstand im Auge, daß die Spannung von noumenon-phainomenon, früher allgemein als „ästhetische", sowohl theoretisch konzipierbare wie auch dichterisch gestaltbare Idee gefaßt, sich nun in den eindeutig in die religiös-mythische

---

[127]) Werke . . ., Bd. 3. S. 358.
[128]) Stefan George, Der siebente Ring, 6. A., Berlin 1922, S. 30 f.

Gestaltsphäre hineinweisenden Gegensatz von „heilig" und „profan" wandelt, läutert.

Jetzt auch tritt zum ersten Mal das Wort „Zeit" selbst und zwar in ausdrücklicher Gegensetzung zum Religiösen auf. Der Weihnachtsbrief an Sinclair vom 24. Dezember 1798[129]) faßt „die Philosophie der Zeit", die Hölderlin stets als seinem Naturgefühl ungemäßen Titanismus empfand, in großartigem alttestamentlichem Vergleich mit Moses, also in bewußt religionsphilosophischem Zusammenhang und an Lessings „Erziehung.." erinnernd, als Glied einer allgemein-geistigen „Kur", in der auch der Dichtung eine bestimmte Funktion zukommt. Zumal der Satz in einem folgenden Brief an die Mutter „Es mußte alles so kommen, wie es jetzt überhaupt, und in der Religion besonders ist, und es war mit der Religion nicht anders, da Christus in der Welt auftrat",[130]) zeigt, wie sich hier der Zeitbegriff in eine letzte, umfassende Gliederung der Welt nach „heiligen" und „profanen" Bezirken einfügt.

Damit stehen wir wieder vor dem Grundgegensatz des mythischen Denkens überhaupt. Dabei ist aber ein Unterschied gegenüber dem ersten Aufbruch, dem ersten, vorläufigen sich Einspielen der neuen mythischen Sprachform, wie wir es im „Hyperion" beschrieben, zu beobachten. Während dort in einer engsten, ihren sprachlichen Möglichkeiten nach beschränktesten Schicht, Gott und Mensch sich gegeneinanderstellten, in einer Einmaligkeit, Erstmaligkeit des Abstoßes, die bereits querschnittartig die zyklisch-polaren Kompositionsansätze der früheren ideellen Linie des „Hyperion" durchbrach, treten wir jetzt, 1797—99, und zuerst im Rahmen des Zeitmotivs in seiner allgemeinsten Form vom Dichter erschaut und begriffen, in einen Formaufbau ein, in dem sich bereits der „Doppelcharakter des Heiligen" wirksam erweist, daß es nämlich das „empirische", das „profane" Dasein, indem es sich von ihm bestimmt absondert, in dieser Absonderung nicht schlechthin ausstößt, sondern daß es dasselbe fortschreitend durchdringt; daß es eben in seiner Entgegensetzung noch die Fähig-

[129]) Werke . . ., Bd. 3. S. 367.
[130]) An die Mutter, Januar 1799, Werke . . ., Bd. 3. S. 375.

keit zur Gestaltung des ihm Entgegengesetzten bewahrt.[131]) . . . Der gesamte Reichtum und die gesamte Dynamik der mythischen Lebensformen beruht darauf, daß die Accentuierung des Daseins, die sich im Begriff des Heiligen ausspricht, sich voll auswirkt und daß sie fortschreitend immer neue Gebiete und Inhalte des Bewußtseins ergreift".[132])

Wir sind an diesem Punkt der Hölderlinschen Entwicklung noch weit entfernt von dem Standpunkt der Späten Hymnen, wo das „Begriffsnetz" der mythisch-symbolischen Formen derartig die gesamte Weltsicht überzieht, daß nur noch der mythisch-akzentuierte Ort, die mythische Zeit und die mythische Zahl sichtbar ist; vielmehr kündigt sich hier der erste Versuch an, über die noch enge und in diesem Sinne fragmentarische mythische Gestalt des Naturgotts im „Hyperion", die sich dort nicht als Werk,[133]) sondern im Werk isoliert entfaltete, hinaus die mit dem mythischen Grundgegensatz geladene mythische Weltgestalt in ihrer gültigen dichterischen Konkretion zu erobern.[134]) Was nämlich in den angeführten brieflichen Bezeugungen von „Zeit" und „Religion" bzw. „Irreligion" über das scharfe, unversöhnliche Gegeneinander von Göttern und Menschen, wie etwa im „Schicksalslied" des Romans, hinaus in Erscheinung tritt, das ist eine neue, eigenartige Interessiertheit an dem Bezug der Gegensätze aufeinander und der Art des Anteils, der beiden Teilen, „religiöser" wie „zeithafter" Wirklichkeit, an der gegenseitigen religiösen Begrenzung, die sich hier auftut, zukommt. Das Neue, Zukunftsweisende des Weihnachtsbriefes von 1798[135]) liegt darin, daß hier der „Zeit" ein wenn auch nur negativer, gleichsam erzieherisch vorbereitender Einfluß auf den Bezirk des „Religiösen" zugestanden wird, ein Phänomen, aus dem erhellt, wie hier im Sinne des funktionellen Fortgangs, den die Phänomenologie des mythischen Symbols selbst aufweist, beide Bezirke sich in ihrer gegenseitigen Begrenzung gestalterisch bestimmen.

---

[131]) Cassirer, Philosophie . . ., Bd. 2. S. 101 f.
[132]) ebd. S. 103.
[133]) Als „Werk" wird sie später in den reifen Oden und in den Späten Hymnen verwirklicht.
[134]) Gemeint ist die später zu entwickelnde Gestalt des „Helden", von L. v. Pigenot, Hölderlin, Das Wesen und die Schau, München 1923, S. 16, definiert als „die Naturmacht", soweit sie „als losgerissen vom Ganzen, als Vereinzeltes, Individuelles" verstanden wird.
[135]) vgl. Anm. 145.

Noch stärker zeugt von den Möglichkeiten neuer mythischer „positiver Formgebung",..„positiver Grenzsetzung"[136]) der Hinweis auf Christus in den Sätzen des Briefes vom Januar 1799 an die Mutter: „Es mußte alles so kommen,..und es war mit der Religion fast so wie jetzt, da Christus in der Welt auftrat".[137]) Bereits angedeutet als der liebende Vereiner, als das Bindeglied von „Tag" und „Nacht", von „strahlendem Götterhimmel" und „dürrer Zeit", nimmt Christus hier den Anspruch der mythischen Dichtungs-Gestalt voraus, die sich über den gestalterischen Energien des aufgezeigten „mythischen Grundgegensatzes" aufzuwölben vermöchte. In ihrer hellsichtigen Gespanntheit weist diese Briefstelle auf die höchste Nähe der Dichterseele zu dem Prozeß hin, in dem langsam und immer wieder von der Orientierung an der mythischen Grundakzentuierung ausgehend, durch den „Empedokles" und die Fragmente ästhetisch-philosophischen Inhalts hindurch die reife, „Heiliges" und „Profanes" in sich aufnehmende mythische Stilform, die Gestalt des Helden, entwickelt wird.

III. Der Held. Empedokles.

1. Treue.

„. . ein fester getreuer Sinn ist mein sehnlichster Wunsch . ." [138])

„doch uns gebührt es, unter Gottes Gewittern, Ihr Dichter! mit entblößtem Haupte zu stehen, / Des Vaters Strahl, ihn selbst, mit eigner Hand / Zu fassen und dem Volk, ins Lied / Gehüllt, die himmlische Gabe zu reichen." [139])

Mit der neuen, über den Frankfurter „Plan" bereits hinausgehenden Arbeit am „Empedokles", die in Homburg einsetzt, beginnt eine Schaffenszeit, die ganz auf Sammlung eingestellt ist

[136]) Cassirer, Philosophie . . ., Bd. 2. S. 102.
[137]) vgl. Anm. 145.
[138]) An die Mutter, Januar 1799, Werke . . ., Bd. 3. S. 373.
[139]) Werke . . ., Bd. 4. S. 153.

und in der dementsprechend Perioden höchster Konzentration und hoffnungslosesten Erliegens nahe beieinander stehen. Stokkungen der dramatischen Arbeit finden in der Furcht vor dichterischer Impotenz überhaupt eine gefährliche seelische Überbelastung: „.. und es ergreift mich oft wie ein Kind, wenn ich um und um fühle, wie es meinen Darstellungen an einem und dem andern fehlt, und ich doch aus den poetischen Irren, in denen ich herumwandele, mich nicht herauswinden kann.. Es gibt zwar ein Hospital, wohin sich jeder auf meine Art verunglückte Poet mit Ehren flüchten kann, die Philosophie. Aber ich kann von meiner ersten Liebe, von den Hoffnungen meiner Jugend nicht lassen, und ich will lieber verdienstlos untergehen, als mich trennen von der süßen Heimath der Musen, aus der mich blos der Zufall verschlagen hat.."[140])

Ein Monat der ruhigen Versenkung in die Arbeit leitete den Homburger Aufenthalt ein. Dann beginnt wieder ein störendes seelisches Fluten, das auf Diotima zurückweist. Die Trennung von ihr, die sich als jähes Ende einer seelischen Hochspannung darstellt, scheint sich als Utopie im Menschlichen erweisen zu wollen. Diotima selbst richtet an Hölderlin die von ihren „ursprünglich hochgespannten Grundsätzen"[141]) herabsteigenden Worte: „.. den Gedanken, so nahe wie wir noch zu leben und nach solcher Innigkeit garnichts von einander hören und wissen zu wollen, konnte ich nicht fassen; es wäre mir unmöglich, d i e s e Enthaltsamkeit mit Zartheit des Gemüts zu reimen".[142])

Das Unerwartete geschieht; Hölderlin, sonst geartet, das Menschlich-Persönliche rücksichtslos dem, was er ein für alle Mal „Bildung" nannte, aufzuopfern, begibt sich in das neue Opfer hinein in der großartigen Gebärde des „homo sum, nihil humani a me alienum puto" des Säkularbriefes,[143]) dessen Schluß „.. und wenn das Reich der Finsterniß mit Gewalt einbrechen will, so werfen wir die Feder in Gottes Namen unter den Tisch und gehen dahin, wo die Noth am größten ist, und wo wir am nöthigsten sind"

---

[140]) An Neuffer, 12. November 1798, Werke . . ., Bd. 3. S. 347 f.
[141]) Böhm, Hölderlin . . ., Bd. 1. S. 348.
[142]) Die Briefe der Diotima, veröff. v. F. Arnold. ed. Vietor, Leipzig 1923, S. 14.
[143]) An den Bruder, 1. Januar 1799, Werke . . ., Bd. 3. S. 371 f.

am besten die neue Haltung kennzeichnet; ein Opfer, das den Verlust kostbarer Arbeitskraft im Gefolge hat.

„Einmal im Monat wird ein Zusammentreffen bestimmt. Ist es vom Glück begünstigt, so wirkt dies auf Hölderlins Arbeitskraft und Stimmung mächtig beschwingend, im anderen Falle wird er gelähmt und zersplittert".[144]) Das Stocken der Arbeit im November scheint auf eine Störung des nunmehr nur schwer durchführbaren Verkehrs mit Diotima zurückzugehen.[145]) Eine dreiwöchentliche „Maladie" im Februar 1799 hängt mit Verdruß wegen Unbilligkeiten zusammen, die Diotima inzwischen erlitten hat; erst im Mai nach einer „Gallenkolik" kehrt die alte Schaffenskraft zurück.

Aber es handelt sich jetzt nicht mehr um das Opfer der Askese,[146]) das den Jugendlichen für die religiösen Bindungen, denen er bestimmt war, heranreifen ließ; vielmehr ist es der Gott selbst, der sich in das Menschliche hineinbegibt. Bereits werden die während der Rastätter Reise, die von den Verwirrungen des Novembers Erholung bringen sollte, an den Bruder geschriebenen Worte sichtbar: „. . wir haben wirklich diesmal länger, als zu irgend einer Zeit, unsere schöne Freundschaft ohne Nahrung gelassen. Aber die Götter, wenn sie schon das Opfer nicht bedürfen, fordern es doch der Ehre wegen. So müssen wir auch der Gottheit, die zwischen mir und Dir ist, das Opfer bringen, das leichte, reine, daß wir nämlich zueinander sprechen von ihr, daß wir das Ewige, was uns bindet, feiern in den lieben Briefen, die nur darum unter uns so selten sind, weil sie aus dem Herzen und nicht, wie so Manches, aus der Feder gehen".[147])

In diesen Monaten erfährt Hölderlin, daß schwerer und größer als die esoterische Schau des Idealen seine Bewahrung im Menschlichen ist. Die Liebe ist unter die Menschen gegangen, und er muß ihr folgen. Nach der Trennung kommt zum Erlebnis der Liebe das Erlebnis der „Treue" hinzu. Diese Hingabe an die Liebe aber zeugt von einer vertieften Reife des Persönlichen, der gegenüber sich die „Schau", als die sich die Liebe vor der Trennung darstellte (vgl. ihre Verdichtungen im „Hyperion"-Roman),

---

[144]) Böhm, Hölderlin . . ., Bd. 1. S. 349.

[145]) Böhm (ebd.) vermutet, daß die tröstende Berichtigung eines Novemberbriefs Diotimas, der von Hölderlin „als kalt und oberflächlich mißverstanden wurde", den Freund erst im Dezember erreichte.

[146]) im Sinne des I. Kapitels unserer Darstellung.

[147]) An den Bruder, 28. November 1798, Werke . . ., Bd. 3. S. 350 f.

gleichsam als Blasphemie erweist. Zwar hatte die Schau Diotimas bereits die Wandlung des Begriffs zur Gestalt, des Geistes zum Blute keimhaft enthalten; jetzt aber, da das Leid der Trennung den Umschlag ganz in das Wissen des Dichters eingehen läßt, strömt erst das Blut des Erlebnisses in die Linie der dichterischen Gestaltung ein und erweist sich in ihr als das Vermögen neuen Ausholens und neuen Wurfes.

Der Umstand, daß der frühere „Zeit"-Dichter Hölderlin sich hier dem Zeithaft-Persönlichen hingibt, Gefahr und Verleumdung, äußere Mißverständnisse und Verwirrungen des Herzens willig auf sich nimmt um der Bewahrung des „Lebendigen"[148]) seiner Liebe willen, weist auf eine neuartige Geladenheit dieser persönlichen Momente hin, der ein über den rein persönlichen Rahmen hinausgehender Anspruch zukommt.

Hölderlin weiß sehr wohl, daß sich Neues in ihm anbahnt, wenn er nun wiederholt von den Mängeln seiner eigenen „Organisation" spricht und die Notwendigkeit des „ruhigen Verstandes" hervorhebt. Neben dem Allgemeinbild der „Maladie", „daß sie natürlicherweise so sehr mit dem Gemüte zusammenhing, daß der kleinste unangenehme Gedanke sie mir plötzlich erneuerte, und sie hinwiederum den Kopf mir schwächte und unfähig machte",[149]) heißt es: „..diese Empfindsamkeit scheint darinn ihren Grund zu haben, daß ich im Verhältniß mit den Erfahrungen, die ich machen mußte, nicht fest und unzerstörbar genug organisieert bin",[150]) oder: „..es ist freilich nicht gut, daß ich so zerstörbar bin";[151]) von „Eindrücken" ist die Rede, „die einen fester Gebildeten vielleicht nicht einen Augenblick störten".[152]) Und als Zykliker, der mit der Schärfe der Negation den Nachdruck des Positiven vorbereitet, folgert Hölderlin an den entsprechenden Stellen: „Die Welt zerstört uns bis auf den Grund, wenn wir jede Beleidigung geradezu ins Herz gehen lassen, und die Besten müssen schlechterdings auf irgend eine Art zu Grunde gehen, wenn sie nicht noch zu rechter Zeit dahin

---

148) Diese Deutung entspricht den Worten Hölderlins „ich fürchte das warme Leben in mir zu erkälten in der eiskalten Geschichte des Tags" in dem Brief an Neuffer vom 12. November 1798.

149) An die Schwester, im Juli 1799, Werke . . ., Bd. 3. S. 428.

150) An Neuffer, 12. November 1798, Werke . . ., Bd. 3. S. 348.

151) vgl. Anm. 154.

kommen, daß sie alles, was ihnen die Menschen aus Nothdurft und Geistes- und Herzensschwäche anthun, in den ruhigen Verstand aufnehmen, statt ins gute Gemüth.. der ruhige Verstand ist die heilige Aegide, die im Kriege der Welt das Herz vor giftigen Pfeilen bewahrt".[153])

Über diese Funktion als Bewahrerin, Beschützerin der privatpersönlichen Sphäre hinaus aber stellen sich die positiven Momente als etwas ganz Neues und Eigenartiges dar, als etwas, hinter dem eine neue Welt herandrängt, wenn wir in dem Brief an Neuffer vom 12. November 1798 lesen: „Weil ich zerstörbarer bin als andre, so muß ich nun um so mehr den Dingen, die auf mich zerstörend wirken, einen Vortheil abzugewinnen suchen, ich muß sie nicht an sich, ich muß sie nur insofern nehmen, als sie meinem wahrsten Leben dienlich sind. Ich muß sie wo ich sie finde schon im voraus als unentbehrlichen Stoff nehmen, ohne den mein Innigstes sich niemals völlig darstellen wird. Ich muß sie in mich aufnehmen, um sie gelegentlich (als Künstler, wenn ich einmal ein Künstler seyn will und seyn soll) als Schatten zu meinem Lichte aufzustellen, um sie als untergeordnete Töne wiederzugeben, unter denen der Ton meiner Seele um so lebendiger hervorspringt. Das Reine kann sich nur darstellen im Unreinen, und versuchst Du, das Edle zu geben, ohne Gemeines, so wird es als das Allerunnatürlichste, Ungereimteste dastehn, und zwar darum, weil das Edle selber, so wie es zur Äußerung kömmt, die Farbe des Schiksaals trägt, unter dem es entstand, weil das Schöne, so wie es sich in der Wirklichkeit darstellt, von den Umständen, unter denen es hervorgeht, nothwendig eine Form annimmt, die ihm nicht natürlich ist, und die nur dadurch zur natürlichen Form wird, daß man eben die Umstände, die ihm nothwendig diese Form gaben, hinzunimmt".[154])

Um was es hier geht, besagen in einem Aufschrei die die positive Bewertung einführenden Worte: „.. ich fürchte das warme Leben in mir zu erkälten in der eiskalten Geschichte des

---

[152]) ebd.
[153]) An den Bruder, 24. Dezember 1798, Werke . . ., Bd. 3. S. 364.
[154]) An Neuffer, 12. November 1798, Werke . . ., Bd. 3. S. 348 f.

Tags."[155]) Wenn wir nach den Hintergründen der Haltung fragten, die den Dichter um seiner Liebe willen in die Beschränktheit des Tags, der „Zeit" hinabsteigen ließen, so wird es an dieser Stelle, wo der Lebensbegriff in greifbarste Nähe tritt, offenbar: Hölderlin begreift die im Hintergrund alles „geistesphilosophischen" Denkens stehende Problematik des „Lebens". Er sieht, daß das „warme Leben" in ihm ertötet wird, wenn er starr in der unendlichen Entgegensetzung von Gott und Mensch, von Göttern und Zeit, für deren Sicht ihm die Schau Diotimas den Blick öffnete, verharrt. Diese äußerste Gefahr aber erhellte sich ihm im Umgang mit dem Gedanken der Trennung. Jetzt erst tat sich ihm das „Schicksal" seiner Liebe, um mit dem jungen Hegel zu reden, auf; in ihm ist jetzt das Wissen darum, daß ein Auseinandergehen, eine Trennung auf dem geistig hochgespannten Standpunkt, den wir bis zum Sommer 1798 für sein Verhältnis zu Diotima annehmen müssen, das Absolutsetzen der Entgegensetzung, die „Positivierung", Ertötung des in ihr beschlossenen Lebens hätte bedeuten müssen.

Indem Hölderlin von dem zitierten Furchtbekenntnis in seiner Darstellung ausgeht, erweckt er noch einmal die Schauer, die ihn, den nunmehr Eingeweihten, überkamen im Gedanken an die Irrungen der vergangenen Wochen und ihre Gefahr. Das Moment des ruhigen Verstandes, des treuen Sinnes, von uns kurzweg als „Treue" bezeichnet, verweist den Zusammenhängen entsprechend, in denen es auftritt, auf den früh Hegelschen Liebesbegriff, wie er sich an der Beschreibung des Judentums und der Versöhnung seines Schicksals durch die Gestalt Christi entzündet.[156])

Was aber dort an Hand einer Begriffsanalyse soziologisch-anthropologischer Gegebenheiten erarbeitet wird, fließt hier aus der Gesamtheit der Erlebnismomente und ihrer künstlerischen Verdichtung, die sich um die Geliebte, um Diotima gruppieren; es erscheint uns von größter Wichtigkeit, die psychologische Herkunft der technisch-künstlerischen Begriffsbildungen, die hier von Hölderlin an Hand des Trennungserlebnisses entwickelt werden

---

[155]) ebd.

[156]) vgl. H. Nohl, Hegels theologische Jugendschriften, S. 282 f.: „Weil auch das Feindliche als Leben gefühlt wird, darin liegt die Möglichkeit der Versöhnung des Schicksals . . . . . Dies Gefühl des Lebens, das sich selbst wiederfindet, ist die Liebe, und in ihr versöhnt sich das Schicksal." (Aus dem Teil: „Die Strafe als Schicksal").

und die später religionsphilosophisch von uns beurteilt werden, scharf zu betonen.

Wir sprachen bereits davon, daß in den angeführten Briefstellen der Gehalt der positiven Momente über den der negativen merkwürdig hinausgeht. So vermag der psychologische Aufriß, in dem Hölderlin den Gegebenheiten einer „schlechten Organisation" das Postulat eines „treuen Sinns" entgegenstellt, zu neuen Erkenntnissen systematischer Art hinzuführen, die sich danach gleichsam als perspektivische Verlängerungen des Seelendiätetischen in den Bereich der Werkstruktur hinein auffassen lassen.

Der Inhalt der neuen Systematik ist in wenigen Sätzen erschöpft. Er läßt sich reduzieren auf die Grundunterscheidung „geistesphilosophischen" Denkens, für deren Erlebnis Hölderlin erst in der neuen Verlagerung des Liebeserlebnisses heranreifte: Das Wissen um „Leben" und „Tod", um das „an sich" Nehmen der (zerstörend wirkenden) Dinge und ihr „insofern" Nehmen, „als sie meinem wahrsten Leben dienlich sind".

In der Wendung „insofern.. sie dem Leben dienlich" kommt die neue Frage der „Lebens"-„Treue" zu ihrem reinsten Ausdruck, und zwar deuten die Folgerungen, die im Folgenden aus der neuen Fassung des Grundproblems gezogen werden, auf die Scheidung des Geistes-D i c h t e r s vom Geistesphilosophen hin. Der Dichter ist es, der in einem Brief an Neuffer vom 12. November 1798 klagt: „Das L e b e n d i g e in der P o e s i e ist jetzt dasjenige, was am meisten meine Gedanken und Sinne beschäftiget. Ich fühle so tief, wie weit ich noch davon bin, es zu treffen, und dennoch ringt meine ganze Seele danach.." Das postulierte „insofern" der Dinge enthüllt sich ihm als die Frage der dichterischen „Form"; es trifft den Punkt, von dem aus sich die metaphysische Verwurzelung des Formbegriffs überhaupt aufweisen läßt. „Treue" gegenüber dem Leben ist die Haltung, die auf Grund ihres Wissens um die Begrenzung des Lebendigen am „Toten", „Positiven" verlangt, daß die D i n g e selbst als unentbehrlicher S t o f f genommen werden, „ohne den mein Innigstes niemals völlig sich darstellen wird", als „Schatten" gegenüber dem „Lichte", als „untergeordnete Töne". Als leitende Formulierung stellt sich das Briefzitat dar: „.. weil das Edle selber, so wie es zur Äußerung kömmt, die Farbe des Schiksaals trägt, unter dem es

entstand, weil das Schöne, so wie es sich in der Wirklichkeit darstellt, von den Umständen, unter denen es hervorgeht, notwendig eine Form annimmt, die ihm nicht natürlich[157]) ist, und die nur dadurch zu einer natürlichen Form wird, daß man eben die Umstände, die ihm nothwendig diese Form gaben, hinzunimmt"...

Hier sind wir am Ausgangspunkt und zugleich am Ursprungspunkt der Bemühungen um die dichterische „Form" angelangt, die sich parallel zu den Empedoklesbearbeitungen durch die folgenden ästhetischen Fragmente hindurchziehen in einer Systematik, als deren Frucht die heldische Gestalt erwächst. Daher ist dieser Ausgangspunkt auf seine geistestypologische Lagerung hin zu untersuchen.

„Form" beschrieb Hölderlin ausführlich als „die Farbe des Schiksaals, unter dem das Edle entstand". Dieses Schicksal wurde im Trennungserlebnis begriffen, in dem Hölderlin das neue Wissen um die Möglichkeiten von „Leben" und „Tod" der Entgegensetzung erwuchs.

Gerade darin liegt das Neue dieser Formulierungen, daß über die starre Gegensetzung von Gott und Mensch in der mythischen Grundschicht, die sich im „Hyperion" freilegen ließ, hinaus nun beide Pole sich gegenseitig bestimmen.

Die Frage der künstlerischen Form ist demnach eingebettet in eine universalere Aporie,[158]) nämlich die, die in der Sphäre des „Geistes"-Erlebens überhaupt statthat: Wie ist der Gehalt des „Innigen", „Reinen", „Darzustellenden" „lebendig zu bewahren", wenn die Erlebnisgehalte der Welt die Merkmale der Trennung, der unendlichen Gegensetzung annehmen, beides Merkmale der Abstraktion in ihrem gefährlichen, „positivierenden", tötenden Sinn? Die Antwort gibt die Forderung der Treue.

Sie ist die urdichterische Haltung, insofern sie die künstlerische Form als solche zum notwendigen Ingrendiens der gehaltlichen Substanz macht. Indem aber Hölderlin so innerhalb des vom „mythischen Grundgegensatz" imprägnierten Erlebnisses der Trennung, der unendlichen Entgegensetzung zum Wissen um die vermittelnde Bedeutung des Formhaften durchdringt, erscheint

---

[157]) „natürlich", d.h. dem Schönen von Natur aus zugehörig.

[158]) Aporie, d. h. Unvermögen des einen Widerstand durchdringenden Fassens einer Sache.

die hier aufgewiesene neue Haltung, der neue „Form"-Impuls selbst als Ausfluß der bewegenden und rhythmisierenden Kraft des mythischen Urerlebnisses vom „Heiligen" als „tremendum" und „faszinosum". Das mythische Symbol greift über den Grundgegensatz („Hyperion") hinaus zum zweiten Mal entscheidend in den Aufbau der Gestalt des „Dichters" Hölderlin ein; erschließt sich doch in der Tod-Leben-Problematik die Bedeutung von Form nunmehr als die Möglichkeit der Verwahrung des lebendigen Gehaltes in der rhythmischen Enthüllung und der gehaltlichen Entfaltung in der rhythmischen Verhüllung. — Wenn in diesem Zusammenhang von verschiedenen „Tönen" gesprochen wird, so wird deutlich, um was es sich dabei konkret-dichterisch handelt: Das mythische Symbol, das, wie wir zeigten, schon lange, seit Diotima, hinter der Werkentwicklung steht, ist im Begriff, in einem bestimmten rhythmischen Entfaltungsschema in die technisch-dichterische Problematik einzugehen. „Das Reine kann sich nur darstellen im Unreinen, und versuchst Du, das Edle zu geben ohne Gemeines, so wird es als das Allerunnatürlichste, Ungereimteste dastehn".

Damit rückt die Frage nach der „Form" in die mythisch symbolische Bildsphäre ein. Wenn die Ausführungen des vorigen Kapitels zu zeigen vermochten, wie das „zeitlich"-„Profane" in einen abgrenzend bestimmenden Zusammenhang mit dem „Religiösen" zu treten begann, wird nun umgekehrt die Darstellung des „Reinen im Unreinen" behandelt. Hier läßt sich der Prozeß am deutlichsten fassen, in dem der „mythische Grundgegensatz" in einer seiner bewußtseinskonstituierenden Funktion im primitiven Denken formanalogen Weise fortschreitend den Aufbau des dichterischen Werkes durchdringt.

Als das „Ferne und Nahe, als das Vertraute und Schützende wie als das schlechthin Unzugängliche"[159]) vermag das „im mythischen und religiösen Sinn Geheiligte" auch zu einem „Verbotenen, zu einem Gegenstand der Scheu, also zu einem „Unreinen" " zu werden. „Reinigungsopfer" im Sinne der Konstitutierung einer Sphäre des „Unreinen" stellen einen wesentlichen Bestandteil des kultischen Inventars aller Religionen dar. Gerade in der religiösen

---

[159]) Cassirer, Philosophie . . ., Bd. 2. S.
[160]) Mose, III, 15.

Tatsache der „Verunreinigung" des „Reinen" konzentriert sich der Grenzübergang rein-unrein, der in diesem Zusammenhang in den Mittelpunkt der Hölderlinschen Bemühungen tritt. So lehrt eine Analyse etwa der die „leibliche Verunreinigung" betreffenden kultischen Vorschriften im Alten Testament,[160]) daß nicht die elementaren Akte als solche unter den Gesichtspunkt der kultisch abzulösenden Verunreinigung treten. Es treten d i e schöpferisch elementaren Akte in den Blickpunkt der religiösen Aufmerksamkeit, in denen die Grenze zwischen beiden, besser der Übergang des Elementaren, Schöpferisch-Naturhaften in den Bereich des Gegliederten, Menschlich-Entwickelten[161]) in Erscheinung tritt. Solche Momente sind der Übergang des Eis in die Empfängnisbereitschaft, des Kindes in die Welt usw.

Aus alledem geht aber deutlich hervor: Der Ausgangspunkt für den Weltaufbau des mythischen Subjekts wie für die Weltdichtung des modernen Dichters Hölderlin liegt im mythischen Symbol, insbesondere in den Formgehalten, die wir mit Cassirer als „mythischen Grundgegensatz" bezeichneten. Der W e g jedoch, der von dieser Urformierung in der Durchgestaltung der Welt bis zu ihren individuellen Formen vordringt, ist in beiden Bereichen verschieden. Er konzentriert sich im mythischen Denken in dem Grenzübergang, um den wir uns seit dem Zeit-Kapitel bemühten. Innerhalb dieses Fortganges wird der moderne Dichter noch insofern von der Analogie zum mythischen Symbol geleitet, als auch hier die Grenze sich nur im Bezuge beider Grenzbezirke aufeinander überschreiten läßt.

So bildet den Hintergrund der Möglichkeit der Erweiterung des mythischen Grundgegensatzes mana-tabu auf einen Weltumfang die Tatsache, daß es sich bei den Begriffen von „faszinosum" und „tremendum" um die beiden Perspektiven einer und derselben Sache handelt. Das „Reine" ist zugleich das „Unreine". Daher die universale formierende Kraft des mythischen Gotts. Etwas Ähnliches ist bei dem modernen Dichter zu beobachten, wenn er auf der Höhe der „Entgegensetzung" dieselbe durchschaut, so Hölderlin an dem Punkt, wo ihm im Trennungserleb-

---

161) Anders als mit solchen, der bereits entfernteren Natur-Kultur-Problematik angehörigen Begriffen läßt sich von dem Modernen der hier gemeinte Gegensatz schwer umschreiben.

nis die Grundlagen einer „Philosophie des Lebens" erwachsen. (Dabei tritt an die Stelle des lebensphilosophischen Liebesbegriffs bei dem Dichter der Begriff der „Form", innerhalb dessen die Systematik der Vermittlung dann ins Dichterisch-Technische weitergeführt wird).

Das sind Analogien des „Modernen" zum „Primitiven", die am Anfang des bezeichneten Weges stehen. Dieser selbst ist jeweils anderer Artung. Ist doch das Wissen um die innere Beziehung von „tremendum" und „faszinosum", das bei dem Modernen auf der Höhe der Entgegensetzung statt hat, als solches bereits Sache einer betrachtenden Religions„philosophie". Das primitive Bewußtsein ist der Gebrochenheit, die in dem Wissen um eine solche Beziehung zum Ausdruck kommt, bar. Es „hat" die Welt in ihrer komplexen Formierung. Entweder sind die einzelnen Weltgegenstände des mana-Stoffs teilhaftig, oder sie sind es nicht. Dagegen geht der Aufbau der natürlichen Weltformen durch das religiöse, kultisch geformte Bewußtsein des modernen Dichters durch die Gebrochenheit des Geistes hindurch.

Hier tritt das geistesphilosophische Problem, an dessen Peripherie zum mindesten Hölderlin als Stiftler und zumal als Freund Schellings und Hegels steht, in den Gesichtskreis unserer Arbeit. „Geist" wird erst da konzipiert, wo das Erlebnis des theoretischen Bewußtseins als eines solchen stattgehabt hat. Die religiöse Gerichtetheit (etwa des pietistischen Lebensgefühls, von dem Hölderlin ausging) findet in dem Denkerlebnis sich selbst. In der Gebrochenheit des Denkens stößt sie plötzlich auf die Latenz der religiös-mythischen Urformen; so geschieht dies bei Hölderlin an dem wichtigen Lebensabschnitt des Homburger Aufenthaltes, wo er plötzlich „heilig" und „profan" auf der einen und die „positiven" Entgegensetzungen des Denkens auf der anderen Seite mit einander identifiziert.

Es handelt sich hier um Hintergründe des Geist-Erlebnisses;[162]) vor allem aber wird sichtbar, wie es kommt, daß die mythische Individualgestalt des modernen Dichters, die Gestalt des

---

[162]) Bezeichnenderweise tauchen bei Hegel überall da, wo er sich um eine konkrete Darstellung (nicht um eine historisch exemplizierende) der logischen Strukturen, die ihm vorschweben, bemüht, so etwa in der „Phänomenologie", mythisch-anschauliche Begriffe auf.

Helden, von der die folgenden Erörterungen handeln werden, erst im Zusammenhang mit dem geistesphilosophischen Lebensbegriff erarbeitet zu werden vermag. Dabei läßt die eigentümliche Korrespondenz, in die hier innerhalb des Hölderlinschen Werkaufbaues das mythische Symbol und die von dem Lebensgefühl der Geistesphilosophie her entwickelten Erlebnisvoraussetzungen treten, deutlich erkennen, in welchem geistestypologischen Geltungsrahmen sich (gegenüber dem primitiv-magischen Gebrauch) die mythischen Formgehalte, von denen aus wir Hölderlin zu beleuchten trachten, bewegen.

Diese ersten brieflichen Andeutungen erhellen den metaphysischen Ursprung der Form-Problematik aus dem mythischen Symbol. Daneben wird kaum bestritten werden können, daß in diesen brieflichen Andeutungen des Formproblems die ersten Anzeichen der neuen Versuche über das Verhältnis der Formen (lyrisch, episch, tragisch) zueinander, das die ästhetischen Fragmente entwickeln, die ihrerseits wiederum auf das engste mit der Empedoklestragödie zusammenhängen, zu sehen sind. Diese Tatsachen scheinen uns gegenüber Ansichten, die in der neuen Ästhetik nur ein lose mit der neuen dichterisch-dramatischen Arbeit verbundenes Interesse sehen möchten, geeignet, die Linie unserer Arbeit, der es auf den Aufweis der Kontinuität zwischen der Vertiefung der mythisch-symbolischen Bildgehalte und der Entfaltung des dichterischen Werkes ankommt, zu sichern.

Von zentraler Bedeutung für die neue Problematik wird eine Reihe von Aphorismen aus dem Spätjahr 1798.[163]) War bis dahin das Problem der Lebens-Treue einschließlich seiner Besonderung zum dichterischen Formproblem nach der Seite seiner metaphysischen Verwurzelung entwickelt worden, so geht nun dieselbe Fragestellung immer deutlicher in die dichterische Erlebnissphäre ein. Wieder hebt sich von dem aufgezeigten Hintergrund psychologischer Art die Frage der „Organisation" ab und zwar nun als Frage der Organisation des „dichterischen Gefühls". „Ohne Verstand, oder ohne ein durch und durch organisiertes Gefühl keine Vortrefflichkeit, kein Leben".[164])

---

[163]) Werke . . ., Bd. 3. S. 241—247.
[164]) ebd. Bd. 3. S. 244.

Das Gefühl ist dem „Geist" „Verstand und Wille zugleich", ist ihm „Zügel und Sporn". Es ist das „lebendige Maß der Begeisterung".[165])

Von „Graden der Begeisterung" hatte Hölderlin früh gewußt; aber die „Paradoxie, die in jedem Systematischen liegt", war im „Hyperion und in der ganzen Dichtung, die die Einordnung des Leids ins Ganze behandelte, Anschauung".[166]) Allerdings eine Anschauung, die über den hauchzarten Lyrismus auf der Seite des Natur-Äther-Göttermotivs und über ironisierend scharfe Rhetorik auf Seiten des „Zeit"-Motivs nicht hinauszugehen erlaubte.[167])

Wenn Hölderlin jetzt in den Aphorismen, die von dichterischem „Gefühl" und „Begeisterung"[168]) handeln,[169]) ein gegenüber den verschiedenen „Graden der Begeisterung" „maß"haltiges, „konsistentes"[170]) Prinzip mit dem Gefühls-Begriff zu umschreiben versucht, so führt das über Analogien zu früherem Erlebnisgut weit hinaus; wenn Böhm „das Verhältnis von Gefühl zum Geist" als „ein systematisches, das des ästhetischen Prinzips zu seinen konkreten Erscheinungformen" bezeichnet,[171]) so wird dies dem neuen Standpunkt nicht gerecht. Handelt es sich doch für Hölderlin bei der mehr technisch-künstlerischen Lehre vom „Gefühl" ebenso wie bei ihrer metaphysischen Entsprechung, dem Treuebegriff, um höchst konkrete Dinge, um Entdeckungen, die mitten in den dichterisch-gestalterischen Bemühungen ihren Ort haben. Das Wissen um die Notwendigkeit eines „konsistenten" dichterischen Gefühls, der dann entsprochen ist, wenn das Gefühl „richtig warm und klar und kräftig ist",[172]) bedeutet die Zugangsmöglichkeit zu einer den Gegensatz von Götter- und Zeitmotiv überbrückenden Dichtungsgestalt, zu einer Gestalt, die diesen Ge-

---

[165]) ebd. Bd. 3. S. 242.
[166]) Böhm, Hölderlin . . ., Bd. 2. S. 32.
[167]) Das scharfe Gegeneinander beider Motive im „Hyperion" wird noch immer nicht genügend gewürdigt. Wie breit z. B. das Zeitkritische dort durchgeführt wird, erhellt der Vergleich mit Nietzsches „Zarathustra", dessen zeitkritisch-aphoristische Stilmotive eine erstaunliche Verwandtschaft des Tons mit Hölderlins Roman aufweisen. Selbst eine wörtliche Beeinflussung Nietzsches läßt sich an vielen Stellen nachweisen.
[168]) „Begeisterung", d.h. Erfülltheit durch den Geist.
[169]) Werke . . ., Bd. 3. S. 242 f.
[170]) ebd. S. 243.
[171]) Böhm, Hölderlin . . ., Bd. 2. S. 27.
[172]) Werke . . ., Bd. 3. S. 242.

gensatz, um dessen innere Verarbeitung sich Hölderlin seit „Hyperion" bemüht, gleichsam in sich aufnimmt. Macht es doch, um dies vorauszunehmen, das Wesen des „Helden" aus, Gott und Welt[173]) in ihren Spannungsgehalten in sich zu tragen und aus ihnen eine neue natürliche Gestalt zu entwickeln.

Es handelt sich nämlich bei der Lehre vom dichterischen Gefühl nicht um ein dem Kunstwerk selbst im Sinne eines kritischen Maßstabes gegenüberstehendes abstraktes Beurteilungs- und Kunstprinzip, vielmehr wird als „Maß der Begeisterung" selbst, als „Feldherr, der mitten in der Schlacht unter Besonnenheit den Genius mächtig erhält",[174]) die Gefühlskonsistenz, die hinter oder in der einzelnen Dichtung steht, zum „Hauptton", dessen Mächtigkeit sich in der rhythmischen Struktur der „Nebentöne" enthüllt.

Daß es sich hier der Absicht nach um ein dem Formzusammenhang der Dichtung immanentes Prinzip handelt, geht auch aus der Lehre von der „Diätetik der Dichterseele" hervor,[175]) die Hölderlin mit der Gefühlslehre verknüpft. Indem er nämlich negativ von „Krankheiten des Gefühls" spricht, innerhalb deren das letztere Begrenzung bzw. Erweiterung des „Geistes" nicht mehr herbeizuführen vermöge, ein Zustand, aus dem das Gefühl wieder durch „Berichtigung" und „Gewöhnung" zu seiner normalen Lage der „natürlichen Sicherheit und Konsistenz" zurückgeführt werden könne,[176]) stellt er scharf heraus, daß außerhalb eines derart organisierten und organisierenden Gefühls Dichtung überhaupt nicht möglich ist. Damit wird aber das Gefühl selbst zu einem Moment im technischen Formzusammenhang, es wird zum „Hauptton" des Ganzen; dieser Hauptton ist allerdings nicht als quantitatives Plus zu den übrigen Tönen zu betrachten. Vielmehr stellt er eine die besonderen Töne übergreifende Qualität dar. Letztere haben an ihr Anteil, insofern sie der Gesamtstruktur angehören. Hölderlin bringt die klassische Formulierung für den in den Nebentönen sich organisierenden Hauptton mit den Worten: „. . und so wird es im Fortgang seines Werkes (des Dich-

---

[173]) „Gott" und „Welt" bezeichnet die mythisch-symbolische Fassung des metaphysischen Verhältnisses von „Natur" und „Kunst". In diesem Sinne bezeichnen wir im weiteren Fortgang die zwischen beiden vermittelnden Formgehalte (des Helden) als „natürliche Formen".

[174]) Werke . . ., Bd. 3. S. 241.

[175]) So bezeichnet von Böhm, Hölderlin . . ., Bd. 2. S. 28.

[176]) ebd. Bd. 3. S. 243.

ters) nicht einen notwendigen Ton geben, der nicht den vorhergehenden gewissermaßen überträfe, und der herrschende Ton wird es nur darum sein, weil das Ganze auf diese und keine andere Art komponiert ist".[177])

So nur ist es zu verstehen, wenn die Lehre vom rechten dichterischen „Gefühl" unmittelbar in eine gleichsam logisch gefaßte Darstellung der Einzelkomposition einmündet. Die Konsistenz des Gefühls wird hier zur „wahrsten Wahrheit, in der auch der Irrtum, weil sie ihn im Ganzen ihres Systems an seine Zeit und seine Stelle setzt, zur Wahrheit wird.[178]) Sie ist das Licht, das sich selber und die Nacht erleuchtet".[179])

Von einer Identität von „Gefühl" und „Hauptton" ist in diesen Aphorismen nicht die Rede. Sie ist aber trotzdem das eigentliche Problem für den „Geistesdichter", dem Natur und Kunst im Gestaltungsprozeß zusammenlaufen im Sinne des Paradoxons, daß „der Kunst- und Bildungstrieb ein eigentlicher Dienst sey, den die Menschen der Natur erweisen".[180]) Die Natur selbst wird zum schöpferischen Grund des Kunstprozesses und somit in den Formprozeß einbezogen. In diesem Sinne stellte Hölderlin das zwischen der Spannung von Gott und Mensch vermittelnde Motiv der „Treue" als die Notwendigkeit rhythmischer Entfaltung, „Darstellung" der Substanz dar, als das Problem der künstlerischen „Form"; denselben Sinn hatte innerhalb der dichterischen Erlebnissphäre im besonderen die Lehre vom „Gefühl" des Dichters; beidesmal handelt es sich darum, den Erlebnisgehalt selbst zum Dichtungston zu machen, d. h. ihn als Kompositionsmerkmal zu bewerten.

Die Paradoxie dieser Ästhetik spiegelt zugleich das Lebensgefühl, aus dem sie geboren wurde: Vom Boden protestantischer Offenbarungsgläubigkeit aus wird hier nach der Möglichkeit einer religiös geladenen, konkreten Dichtungsgestalt geforscht. Als Antwort erscheint die Substanz als Rhythmus, die Substanz als Form, besser in ihrem Geformtsein. Es handelt sich hier um eine äußer-

---

[177]) ebd.

[178]) Reiner als in dieser Paradoxie einer „wahrsten Wahrheit" läßt sich der Hegelsche Wahrheitsbegriff nicht fassen.

[179]) Werke . . ., Bd. 3. S. 243.

[180]) An den Bruder, 4. Juli 1799, Werke . . ., Bd. 3. S. 401.

ste Verengung des Stilwillens der klassischen Epoche, eine Verengung, um die nicht das Licht „edler Einfalt und stiller Größe" spielt, sondern der Strahl eines heroischen Kampfes mit Gewalten flutet, deren Bändigung die letzten Gestaltungsenergien der klassisch-idealistischen Epoche verbraucht.

2. Der metaphorische Rhythmus.

Hinter dem Treuemotiv, so sehr es erst im Rahmen der dichtungskompositorischen Fragestellung ganz sichtbar wurde, stand zweifellos eine Erschütterung des Menschen. Weist doch die Lehre von der „Diätetik der Dichterseele", die die Aphorismen aufrollen, ihrem psychologischen Aspekt nach auf Bemühungen des Menschen zurück, der, aus der bisherigen Linie der „Bildung" herausgeworfen, nach einem neuen Standort sucht.

Mensch und Werk sind an diesem Punkt der Entwicklung unauflösbar miteinander verknüpft. Es ist kein Zufall, daß die ästhetische, d.h. dichtungskompositorische Fragestellung mit einer zu dieser Zeit selbst Hölderlin oft niederschmetternd dünkenden Wucht hervorbricht, ja, daß plötzlich vor ihrer Auflösung alles weitere Dichten in Frage gestellt scheint. Hier machen sich psychologische Konsequenzen der vorangegangenen Frankfurter Haltung bemerkbar. Es zeigt sich nämlich, daß in einer beispiellosen Überspannung die Lebensmöglichkeit,[181]) die Hölderlin in Frankfurt in der liebenden Verherrlichung Diotimas gefunden, ganz im Dichterischen, in der Schau der Götter, für die das Zeitmotiv nur einen Beleuchtungsreflextor abgegeben hatte, aufgegangen war. Daher bricht an diesem Punkt, wo sich die Lebenslinie im Abbruch des bisherigen Verhältnisses zu Diotima verliert, auch die Linie der Dichtung radikal ab.

Aus der Einheit der Fragwürdigkeit, in die Leben und Dichtung zugleich an diesem Punkt der Entwicklung treten, geht

[181]) Und eine psychisch derart labile Dichternatur wie Hölderlin hat das Leben nie unmittelbar, sondern ist dauernd auf Sichtung und Sicherung der eigenen Lebens-, das sind in diesem Falle die Gefühlsgrenzen, angewiesen.

eines deutlich hervor: Der Ausgangspunkt der folgenden Bemühungen erweitert sich zur (allerdings dichterisch gefaßten) Frage nach dem Sinn der menschlichen Existenz.

Damit tritt aber innerhalb der neuen dichtungskompositorischen Fragestellung zu dem allgemein-formalen Charakter der Erwägungen, die sich um den „Rhythmus", die Zusammensetzung der „Töne" bemühen, ein inhaltliches Moment: Ein neues dichterisches Motiv, eine neue Dichtungsgestalt kündigt sich an. Bemüht sich der „Hyperion" um die Sprachgestalt des Natur-Gotts, so tritt jetzt als beherrschendes Motiv die Gestalt des heldischen Menschen in das Blickfeld der dichterischen Erwägung. Wenn wir uns dabei bewußt bleiben, daß der Verwendung des Fragebegriffs in der Erlebnissphäre nur analogische Bedeutung zukommt, so werden wir das neue Motiv umschreiben dürfen als die Frage nach der Möglichkeit einer zwischen dem Erlebniskreis der Natur (den göttlich geschauten Elementen) und des Zeithaft-Individuellen (den ihrem Ursprung nach natürlichen Kunstformen der Kultur) vermittelnden dichterischen Gestalt.

Nach dem, was wir in dem ästhetischen[182]) Zusammenhang, in dem sich Hölderlin bereits um die herandrängenden Erlebnisformen bemühte, über den „vermittelnden Rhythmus" ausführten, dem sich die bereits in der mythisch-symbolischen Grundpolarität erschaute gehaltliche Substanz unterwirft, und über die Möglichkeit verhüllender Entfaltung im dichtungskompositorischen Zusammenhang, in der der faszinosum-tremendum-Charakter des mythischen Symbols nachwirkte, werden wir bereits andeutend den Weg, der durch die ästhetischen Fragmente[183]) zu der neuen Dichtungsgestalt hinführt, umschreiben dürfen als die Herausarbeitung des Schemas für eine rhythmische Gesamtkomposition, in der die rhythmisierende Verhüllung des Erlebnisgehaltes im technischen Zusammenhang in einem weitesten Maße gelingt. — Dies wäre aber dann der Fall, wenn sich in einer vermittelnden

---

[182]) Das Wort „ästhetisch" wird im Folgenden nur noch im Sinne „der Kunstlehre angehörig" gebraucht.

[183]) Es handelt sich um die Fragmente „Über den Unterschied der Dichtungsarten" und „Grund zum Empedokles", Werke . . ., Bd. 3. S. 267—74 und Bd. 3. S. 316—335.

Gestalt der „mythische Grundgegensatz" insofern innerlich überwinden ließe, als es gelänge, in einer durchgängigen rhythmischen Verhüllung den „Grenzübergang" soweit zu treiben, daß der äußerste „Anschein" einer gegenseitigen „Verwechslung", eines sich gegenseitig bestimmenden Aufgehens der Pole ineinander entstünde. In dieser Richtung bewegen sich die Ausführungen des Fragmentes „Über den Unterschied der Dichtungsarten (vgl. Anm. 202)".

Der Psychologie der Zeit entsprechend, die die Seele in die Vermögen der „Empfindung", des „Verstands" und des „Willens" aufteilt, scheidet Hölderlin die dichterische Erlebnissphäre in „Gefühl", „große Bestrebungen" (Wille) und „intellektuelle Anschauung" (Verstand). Wenn demnach der Dichtung die Aufgabe zukommt, im Sinne der Lebens-Treue der rhythmisch-verhüllenden „Darstellung" des lebendigen Erlebnisgehaltes, der dem Geistesdichter in allen Bezirken des Welterlebens entgegentritt,[181]) zu dienen, so wird sie sich um eine Tonfolge bemühen müssen, die als „Metapher" des „Gefühls, großer Bestrebungen und einer intellektuellen Anschauung" zu gelten vermag. Offenbar sieht Hölderlin das Wesen der „Dichtung" in ihrem metaphorischen Charakter. Böhm interpretiert die Grundlagen des Fragments „Über den Unterschied.." folgendermaßen: „Jedes Dichterwerk ist metaphorisch, persönliches Symbol des sich zwischen Enthüllen und Verhüllen technisch bemühenden Dichters".[185])

---

[181]) P. Fechter, Dichtung der Deutschen, Berlin 1932, bezeichnet es als das Welterlebnis des Philosophen Hegel, daß „er ihre (der Welt) Wirklichkeit nicht erlebt als einzelne, äußere Wirklichkeit, sondern als Erscheinung einer dahinterliegenden, darin geborgenen, sich entfaltenden und darstellenden geistigen Energie" (S. 416). Es handelt sich wohl um die Analogie dieses Grundverhältnisses im dichterischen Bezirk, wenn es von des Dichters Hölderlin „Stellung zur Welt" (ebendort S. 406) heißt, daß er, „obwohl er selbst vollkommen Natur ist, eine wirkliche, direkte Beziehung eigentlich nur zum Dichten, das heißt zum Einfangen einer gerade bewußt werdenden Empfindung, eines seelischen Vorganges in das gemäßeste Wort, die gemäßeste Formel" hat. Die Fähigkeit der Ver-dichtung, die Hölderlin zu Gebot steht, beruht demnach nicht auf der realistischen Gestaltung der einzelnen Naturform, sondern setzt an Erlebnisenergien ein, die sich dem Dichter in der Schau der Natur erst offenbaren.

[185]) Böhm, Hölderlin . . ., Bd. 2. S. 172.

„Das lyrische Gedicht.. ist eine fortgehende Metapher eines Gefühls. Das epische.. Gedicht.. ist die Metapher großer Bestrebungen. Das tragische.. Gedicht.. ist die Metapher einer intellektuellen Anschauung".[186])

Handelte es sich in dieser Formulierung um eine „fortgehende Metapher", also um die Bezeichnung des Gesamtfortgangs des Gedichts als Metapher, so wird innerhalb der innerrhythmischen Untersuchung der Dichtungsarten (lyrisch, episch, tragisch) die Metapher selbst bestimmt als das Wechselverhältnis von „Grundstimmung" oder „Bedeutung" auf der einen und von „Schein" oder „Kunstcharakter" auf der anderen Seite. Schein und Bedeutung verhalten sich zueinander wie die dichterische Verhüllung der künstlerischen Absicht, „die sich dann ihrerseits in ihrer Bedeutung enthüllt".[187]) So ist das lyrische Gedicht die Gestaltungsart, in der sich einer „sinnlicheren Grundstimmung" ein „äußerer Schein" entgegenstellt, der in seinen „Bildungen und der Zusammenstellung derselben gerne wunderbar und übersinnlich ist". Das epische, in seiner Grundstimmung pathetischere, energischere Gedicht, „strebt deswegen in seiner Ausführung, seinem Kunstcharakter nicht sowohl nach Energie und Bewegung und Leben, als nach Präzision und Ruhe und Bildlichkeit".[188]) Vom tragischen Gedicht heißt es in noch zu beleuchtender Kürze, es sei seinem Grundton nach idealisch, seinem äußeren Schein nach heroisch.

Von der „Grundstimmung" oder „Bedeutung" gilt das, was Hölderlin in den Aphorismen vom „Gefühl" ausführte. Letzteres wurde als der herrschende Ton bezeichnet, der entsteht, indem im „Fortgang des Werkes.. das Ganze auf diese und keine andere Art komponiert ist".[189]) Das Gefühl selbst wurde zum Dichtungston, indem es zu seiner Darstellung der Gesamtheit der Tonfolge bedurfte. In der Verhüllung durch die Tonfolge allein lag die Möglichkeit seiner Darstellung und Entfaltung. Um dasselbe handelt es sich jetzt, wenn Hölderlin die „Bedeutung" oder „Grundstimmung" als „eigentlichen Ton" bezeichnet, dessen Metapher der „Schein" oder „Kunstcharakter" als „uneigentlicher

---

[186]) Werke . . ., Bd. 3. S. 268.
[187]) Böhm, Hölderlin . . ., Bd. 2. S. 172.
[188]) Werke . . ., Bd. 3. S. 269.
[189]) ebd. Bd. 3. S. 243.

Ton"[190]) darstelle. Damit ist der Sinn des Begriffes vom metaphorischen Schein der Kunst genugsam geklärt.

An diesem Punkt jedoch, da Hölderlin innerhalb der lyrischen Dichtungsart den Aufbau der rhythmischen Tonfolge aus dem Bedürfnis nach „Metapher" geklärt hat, geschieht etwas höchst Interessantes, eine gleichsam negative Wendung, die mitten in die geistesdichterische Problematik einführt: Indem die „Bedeutung" sich in den Tönen darstellte, scheint sie Gefahr zu laufen, den lebendigen, „geistigen" Gehalt zu verlieren. Aus der Metapher erwächst die Gefahr der Trivialisierung. Um es an Hand des mythischen Symbols zu verdeutlichen: Indem das Reine sich im Unreinen darstellt, verfällt es der Paradoxie, selbst unrein zu werden. So spricht Hölderlin nun davon, daß es ein Moment gebe, das „den Grundton und den Kunstcharakter eines Gedichts vereinigt und vermittelt",[191]) und daß dies der „Geist" des Gedichtes sei. In diesem Sinn bezeichnet er als Geist des lyrischen Gedichts die „energischen heroischen Dissonanzen",[192]) als den des epischen Gedichts das Idealische, für das tragische Gedicht schließlich bleibt die Frage zunächst offen, da sie sich dort erst in weiterer Perspektive löst.

Es tritt also zutage, daß im lyrischen wie im epischen Gedicht — wobei wir uns bewußt bleiben müssen, daß sich Hölderlin noch immer um eine im früher angedeuteten Sinn vermittelnde Dichtungsgestalt bemüht — das Problem der metaphorischen Verhüllung durch die „Form" nicht restlos gelingt; denn die das metaphorische Verhältnis von eigentlichem und uneigentlichem Ton der einzelnen Dichtungsarten vermittelnde „Geisthaltigkeit" weist auf ein weiteres metaphorisches Bedürfnis hin, an dessen Ende wiederum ein neues Ungenügen der Metapher stehen gelassen werden müßte.

Aber gerade dieser metaphorische Hinweis-Charakter des „Geistes des Gedichts" deutet andererseits darauf hin, daß Hölderlin hier im Begriff ist, den Kreislauf der Metapher in einer abschließenden Dichtungsgestalt zu schließen. In einem Aphorismus aus dieser Zeit heißt es: „Der tragische Dichter tut wohl, den lyrischen, der lyrische den epischen, der epische den tragischen zu studieren; denn im tragischen liegt die Vollendung des epi-

---

[190]) ebd. Bd. 3. S. 269.
[191]) Werke . . ., Bd. 3. S. 269.
[192]) ebd. S. 268.

schen, im lyrischen die Vollendung des tragischen, im epischen die Vollendung des lyrischen. Denn wenn schon die Vollendung von allen ein vermischter Ausdruck von allen ist, so ist doch nur eine der drei Seiten die hervorstechendste".[193])

Hier nun setzt das eigentliche Problem der tragischen Dichtungsart ein.

Obzwar das „konsistente Gefühl", das das „Strömen" der Begeisterung im Fortgang der Töne leitete, als Grundton in den technischen Formzusammenhang eingegangen war, sich also scheinbar ganz der Verhüllung anheimgegeben hatte, trat im Verlauf des metaphorischen Ganges der einzelnen Dichtungsarten wieder ein Begriff auf, der von einer stehengebliebenen Bedürftigkeit der Dichtung nach metaphorischer Vermittlung zwischen „unmittelbarem Leben" (des Grundtons) und „Moderation"[194]) [195]) (des „abgrenzenden" Kunstcharakters) zeugte. Dieser „Geist des Gedichts" aber wies wiederum auf eine weitere metaphorische Sphäre hin; so der Geist des lyrischen Gedichts auf die metaphorischen Möglichkeiten des epischen Gedichtes, der des epischen auf die des tragischen Gedichts. Es ereignet sich also das Eigenartige, daß das, was Hölderlin als „reinen Grundton" bezeichnet (es handelt sich dabei um die Sphäre des „Reinen" überhaupt, hinter der die Hochspannung des Göttererlebnisses steht), sich in die Möglichkeiten metaphorischer Verhüllung, die die einzelnen Dichtungsarten darbieten, hineinbegibt, um sich schließlich, vielleicht seiner metaphorischen Wesensbedürftigkeit jetzt erst im tiefsten bewußt geworden, aber gerade darum unbefriedigt in sich selbst und nach weiterer metaphorischer Befriedung dürstend, wieder zu erheben.

Hier nun geht die Beschreibung der tragischen über die der lyrischen und der epischen Dichtungsart hinaus. Sie nimmt die in den beiden anderen Dichtungsarten durchgeführten metaphorischen Möglichkeiten in sich hinein und schließt den Kreis der metaphorischen Verhüllung, inem sie nun nicht mehr einseitig nach Art der lyrischen und der epischen Dichtungsform die Art der Metapher aus der „Bedeutung" entwickelt, sondern rück-

---

[193]) Werke . . ., Bd. 3. S. 275.
[194]) Moderation, d.h. Abschwächung des lebendigen Impulses.
[195]) Werke . . ., Bd. 3. S. 269.

schwingend die Bedeutung selbst in der Metapher zu sich selbst kommen läßt, indem die Bedeutung in der Metapher ihr eigenes Wesen entdeckt.

Während das Fragment „Über den Unterschied . ." bei der Besprechung der lyrischen wie der epischen Dichtung von der Grundstimmung ausgehend sich um die den einzelnen Dichtungsarten spezifischen Differenzen des Kunstcharakters bemühte, wird nun im tragischen Gedicht umgekehrt von der Voraussetzung des bestimmten Kunstcharakters (es ist der heroische) aus die Frage nach dem Grundton (es ist der idealische) erneut und vertieft gestellt. Und zwar rückt diese Frage in den Mittelpunkt einer langwierigen Darstellung, als deren Inhalt sich die neue Thematik des Verhältnisses von „Grundton" („Bedeutung") und „Geist" des Gedichtes zueinander fassen läßt.

Es ist dies die für die Echtheit des Symbolgehalts der neuen, vermittelnden Dichtungsgestalt entscheidende Frage. Blieb innerhalb der lyrischen wie der epischen Dichtungsart ein dem Willen zur Metapher trotzender Restbestand stehen, so wird es sich jetzt entscheiden müssen, ob ein gänzlich das von uns entwickelte Paradox geistesphilosophischen Lebensgefühls befriedigender Rhythmus möglich ist.

Zwei an eine derartige Bildgestalt zu stellende Anforderungen leuchten ein. Einmal wird „die Führbarkeit des Ganzen . . in eben dem Grade und Verhältnisse" fortschreiten müssen, „in welchem die Trennung in den Teilen und in ihrem Zentrum, worin die Teilung und das Ganze am fühlbarsten sind, fortschreitet".[196]) Von dieser Anforderung an die Metapher ging Hölderlin bereits bei der Darlegung des Gefühls als Hauptton und des Verhältnisses von „Bedeutung" und „uneigentlichem Ton" aus. Zum anderen werden die „Teile . . im Fortgang sich mehr erfüllen müssen",[197]) d. h. in der Herausarbeitung ihrer „Lebhaftigkeit, Bestimmtheit, Einheit" wird der Punkt erreicht werden müssen, „wo sich ihre Ganzheit fühlt".[198])

Die Achse der neuen Dichtungsgestalt besteht also in der „Einigkeit" von „Ganzem" und „Teil", die in der Mitte des dra-

---

[196]) Werke . . ., Bd. 3. S. 271 f.
[197]) ebd. S. 271.
[198]) ebd.

matischen Gedichtes bloßgelegt wird. Und nun der kühnste Gedanke dieser gesamten Ästhetik: Diese „Einigkeit" ist metaphorischen Charakters.

Wenn sich nämlich der Grundton des Tragischen, die intellektuelle Anschauung als die „Einigkeit mit allem, was lebt",[199]) wie es Hölderlin formuliert, unter der Metapher der Herausarbeitung der „Lebhaftigkeit, Bestimmtheit, Einheit der Teile" darstellte, so erweist sich andererseits der Sonderheits-, Bestimmtheitscharakter der Teile selbst wiederum als Metapher des Einigen, Ganzen, sodaß das Letztere in der Metapher sich selbst begegnet.

Hölderlin umschreibt diesen Vorgang folgendermaßen: Das reine Leben muß sich „dadurch darstellen, daß es im Übermaß der Innigkeit, wo sich die Entgegengesetzten verwechseln, sich trennt, daß das Organische,[200]) das sich zu sehr der Natur überließ, und sein Wesen, Bewußtsein vergaß, in das Extrem der Selbsttätigkeit und Kunst und Reflexion, die Natur hingegen wenigstens in ihren Wirkungen auf den reflektierenden Menschen in das Extrem des Aorgischen, des Unbegreiflichen, des Unfühlbaren, des Unbegrenzten übergeht, bis durch den Fortgang der entgegengesetzten Wechselwirkungen" (nämlich durch den Fortgang des metaphorischen Form-Prozesses) „die beiden ursprünglich einigen sich wie anfangs begegnen, nur daß die Natur organischer durch den bildenden kultivierenden Menschen, überhaupt durch die Bildungstriebe und Bildungskräfte, hingegen der Mensch aorgischer, allgemeiner, unendlicher geworden ist".[201]) [202])

Jetzt erst tritt der ideale Grundton des „tragischen Gedichts" in seiner echten, nicht mehr weiterer metaphorischer Verlängerung, wie es noch im lyrischen und im epischen Gedicht der Fall war, bedürftigen Metapher hervor. Das Aorgische scheint „sich selbst zu finden... indem es demselben Moment, wo es Individualität annimmt, auch zugleich das Organische auf dem höchsten

---

[199]) ebd. S. 270.

[200]) Die Begriffe „organisch" und „aorgisch" werden hier von Hölderlin einander gegenübergestellt. Bezeichnet der erstere die Merkmale der Besonderheit, der Bewußtheit, des Kunsttriebs überhaupt, so handelt es sich bei dem zweiten um die Merkmale der Allgemeinheit (im Sinne des Universalen), des Unreflektiert-Elementaren, etwa dessen, was wir auch unter „dionysisch" verstehen.

[201]) Werke . . ., Bd. 3. S. 321 f.

[202]) Diese Sätze stehen in Hölderlins ästhetischem Kommentar zu seiner eigenen Tragödie „Empedokles".

Extrem des Aorgischen findet, so daß in diesem Moment, in dieser Geburt der höchsten Feindseligkeit die höchste Versöhnung wirklich zu sein scheint."[203])

Die „Trennung", die zugleich „Versöhnung" ist, ist also ein Ergebnis des „Scheins", der Metapher. Nur in der dichterischen Metapher wird die Entgegensetzung der „Extreme" (des Aorgischen und des Organischen, von Natur und Kunst) möglich ohne die Konsequenz der „Positivität". Nur, wenn sie auf metaphorischem Wege erreicht wurde, ist die Versöhnung echt und der Bestand der Vermittlung gesichert, nach der Hölderlin seit dem Erlebnis der Trennung von Diotima strebt. Das ist der Sinn des Helden, ist der Held selbst. Er ist ein bestimmtes metaphorisch-rhythmisches Symbolgefüge, und überall, wo dieses Symbolgefüge sich dem Dichter im lebendigen Gestaltungsprozeß der Welt darstellt, liegt die dichterische Konzeption der heldischen Gestalt vor.

Wir stehen hier an dem Endpunkt des Prozesses, in dem das mythisch-religiös grundlegende Phänomen des „Grundgegensatzes" und des ihm immanenten Anspruchs auf Vermittlung von den Erlebnismitteln des Dichters aufgegriffen und verarbeitet wurde. In diesen Fragmenten hat der mythische Aufbruch der Diotimaschicht die ihm entsprechende dichterische technische Erlebnisform gezeitigt. Sie wurde von uns beschrieben als der metaphorische Rhythmus der Vorstellungen. Der weiteren Entwicklung des Hölderlinschen Werkes wird es vorbehalten bleiben müssen, die gestalterische Verwirklichung der neuen, in ästhetisch-theoretischer Form erarbeiteten Erlebnisform aus sich herauszustellen. Es wird dabei zu fragen sein, inwieweit die dem „metaphorischen Rhythmus" entsprechende dichterische Bild-Welt, deren Verwirklichung bis hierhin offen blieb, noch von dem mythisch-symbolischen Ausgangspunkt genährt sein wird.

3. Der Held. Empedokles.

Der Einsatz der ästhetisch-theoretischen Versuche, innerhalb deren das metaphorisch-rhythmische Symbolgefüge erarbeitet

---

[203]) Werke . . ., Bd. 3. S. 322 f.

wurde, fiel in die erste Homburger Zeit. Er trat in die Lücke, die sich in der dichterischen Produktion zwischen Frankfurt und Homburg ergab, in jene Zeit der Unentschiedenheit im Dichterischen, von der der Dichter klagte, daß sie ihm nicht aus den „poetischen Irren", in denen er herumwandele, sich herauszuwinden erlaube.[204]) Es wird daher von Interesse sein, festzustellen, inwieweit sich an Hand der Konkretionen der Dichtung, die inzwischen immerhin weiterfloß in Form von odischer Lyrik und von Bruchstücken zum Empedoklesdrama, die neue Dichtungsgestalt aufweisen läßt, in der sich, wie wir innerhalb der ästhetischen Theorie zeigten, die der neuen Entwicklung zugrunde liegenden mythischen Symbolgehalte und das im Geisteserlebnis gereifte Wissen ästhetischer Art um die originale dichterische Erlebnisform zusammenschließen.

Bereits in dem Versuch über die Dichtungsarten stellte es sich heraus, daß erst der Rhythmus der tragischen Dichtungsart den metaphorischen Erfordernissen des „Helden" Genüge tut. In dem Trauerspiel „Empedokles" wird der Versuch einer praktisch-dichterischen Verwirklichung der Theorie gemacht. Um einen Kommentar bemüht sich Hölderlin in dem nochmaligen nachhaltigen theoretischen Einsatz des Sommers 1799, ein Kommentar, der freilich erst Anweisungen für die weitere dichterische Arbeit geben soll; setzt er doch erst nach zwei Fassungen ein und zielt selbst auf eine Endfassung, die nur noch zum Teil verwirklicht wird. An Hand der Entwicklung, die sich aus der Reihe der erhaltenen Fassungen und der Entwürfe ergibt, und ausgehend von dem Gesamtbild, das der „Grund zum Empedokles" zeichnet, läßt sich bereits Einiges über Wesen und Möglichkeit der dichterischen Gesamtgestalt sagen, die sich hier herausbildet.

Der Frankfurter Plan ist von dem persönlichen Interesse an der menschlich interessanten Gestalt des sizilianischen Dichterphilosophen Empedokles, wie sie Diogenes Laertius[205]) schildert, inspiriert. Im „Plan" wird der Held als durch sein „Gemüt und seine Philosophie längst zu Kulturhaß gestimmt" charakterisiert. „Todfeind aller einseitigen Existenz", möchte er in den „besonderen Verhältnissen.. nur im großen Akkord mit allem Lebendigen.. leben und lieben". Da er sich jedoch, „sobald sein Herz

[204]) Hölderlin an Neuffer, 12. November 1798, Werke . . ., Bd. 3.S. 347.
[205]) Diogenes Laertius, De clarorum philosophorum vitis, dogmatibus et apophtegmatibus libri X, ed. G. Cobet, Paris 1878.

und sein Gedanke das Vorhandne umfaßt, ans Gesetz der Sukzession"[206]) gebunden fühlt, bleibt ihm nur ein Ausweg, nämlich der, die menschliche Gesellschaft zu verlassen, um durch freiwilligen Tod, im Sprung in den Aetna, sich an das Herz der Natur zu flüchten.

Dieser Ausgang ist aber ein salto mortale auch im übertragenen Sinn. Er zeugt von der Verzweiflung Hölderlins an der Aufgabe, vom Helden des Stücks aus zu einer Gestalt vorzudringen, die die Raum-Zeit-Wirklichkeit („Gesetz der Sukzession") zu überschreiten, sie als Metapher übergreifender Gegebenheiten zu begreifen vermöchte. So kommt der Plan nicht zur Ausführung. Er wird von dem neuen Einsatz, den das Homburger Erlebnis der Trennung und der Treue bringt, überholt.

Neue Möglichkeiten kommen in einem Brief an Sinclair vom 24. Dezember 1798 zum Ausdruck: „Ich habe diese Tage in Deinem Diogenes Laertius gelesen. Ich habe auch hier erfahren, was mir schon manchmal begegnet ist, daß mir nämlich das Vorübergehende und Abwechselnde der menschlichen Gedanken und Systeme fast tragischer aufgefallen ist als die Schicksale, die man gewöhnlich allein die wirklichen nennt."[207]) Von Empedokles selbst ist nicht die Rede; gerade das zeigt aber, daß sein Schicksal nicht mehr in seiner Vereinzelung, sondern im Rahmen des „Zeitschicksals" gesehen wird. An dem „Vorübergehen und Abwechseln der menschlichen Gedanken und Systeme selbst", als dessen Exponent das bedeutende Einzelschicksal („Schicksale, die man gewöhnlich allein die wirklichen nennt") nun gesehen wird, werden tragische Schicksalsgehalte erfaßt und begriffen. Damit rückt die Problematik des Stücks in die, wie sich immer deutlicher zeigen wird, ihr gemäße Sphäre ein. Ein Konflikt wird sichtbar. Der Ansatzpunkt für eine „tragische Schuld" tut sich auf. Letztere besteht in der Hybris des „Nennens". „. . es haben Die Götter seine Kraft von ihm genommen / Seit jenem Tage, da der trunkne Mann / Vor allem Volk sich einen Gott genannt."[208]) Es handelt sich dabei um dieselbe Fragestellung, die die ästhetischen Bemühungen beherrschte, um die Frage der Fassung des „lebendigen Gehaltes" im Wort, in der dichterischen Form; ja, sie wird an dieser Stelle sogar als dramatisches Motiv verwandt.

---

[206]) Werke . . ., Bd. 3. S. 67.
[207]) ebd. S. 362.
[208]) ebd. S. 83.

Der Gewinn dieser Fassung hinsichtlich der dichterischen Gestalt, nach der wir fragen, besteht darin, daß hier versucht wird, die Erscheinung der dramatischen Hauptperson in ein Zeitschicksal einzuordnen. Als in diesem Sinn „geschichtliche" Gestalt legitimiert sich Empedokles in dieser Fassung durch die Art des tragischen Konflikts, in den er verwickelt ist; die Hybris des Nennens sieht der Dichter unter der Perspektive des „Zeitschicksals", insofern als in ihr sich „eine Schuld gegen das Gesetz des Lebens, daß außer dem Menschen auch die gesamte Natur umfaßt",[209]) dokumentiert. Damit erscheint der Tod des Empedokles bereits als Sühne, die eine Schuld gegen das Gesetz des Lebens löscht. — Insofern liegen in dieser Fassung des Dramas Ansätze zu der neuen Dichtungsgestalt vor. Sie selbst kann in ihrer Komplexität noch nicht zutage treten. Hat sie doch mit der Form des Dramas, anders als in der Antike, wo von vornherein alles menschliche Handeln unter dem Zeichen der Tragik steht, nichts zu tun, sondern strebt nach ihr original zukommender, „moderner" Form.

So geht die zweite Fassung von der Überlegung aus, daß der enge Rahmen, den das antikisierende Motiv des Anfangskonflikts bedingt, der Erweiterung bedarf. Denkwürdig ist ein Brief an Neuffer,[210]) der zwischen „essentiellen und akzidentellen" Bestandteilen der Tragödie scheidet. Nur „im Allgemeinen" dürfe das Ideal des griechischen Dramas verfolgt werden. — Nun werden „alle ausdrücklichen Beziehungen auf die Sprache.. ausgemerzt". Wichtig ist auch Böhms Feststellung, daß „die endgültige Fassung den Rest dieses Gedankens: „Das Unbekannte nennt mein Wort" in den Zusammenhang einer weltanschaulichen Hybris überhaupt" einreiht, in dem Sinne, daß „die Gabe der Sprache.. neben und zwischen andere Gaben des bildenden Menschen"[211]) gestellt wird. „Und viel vermag er, und herrlich ist / Sein Wort, er wandelt die Welt / Und unter den Händen..' "'[212]) Diese Fassung des Menschen als des Wesens, in dem sich das Leben der Natur als „Bildung" gleichsam gegen sich selbst wendet,

---

[209]) Böhm, Hölderlin . . ., Bd. 1. S. 367.
[210]) Hölderlin an Neuffer, 3. Juli 1799, Werke . . ., Bd. 3. S. 409.
[211]) Böhm, Hölderlin . . ., Bd. 1. S. 390.
[212]) Werke . . ., Bd. 3. S. 195.

ist erst im Zusammenhang mit einer Wandlung des Sühnemotivs in ihrer Bedeutung voll zu verstehen. An die Stelle des Todes des Helden im Sinne einer Sühnung einer Schuld gegenüber dem Leben tritt das Motiv der Versöhnung der Gegensätze, in die das Leben in der Begegnung mit dem Menschen tritt, in der „Liebe", hinter der der Begriff des Volkes sich abhebt. Indem Empedokles zum Exponenten seines Volkes wird, vollziehen sich „im Schicksal" seiner „Person.. Schuld und Sühne, Sterben und Wiedergeborenwerden auch des Volkes".[213])

Daraus geht aber hervor, daß der Stoff an diesem Punkte der Form des Dramas entgleitet. Indem nämlich die Gestalt des Helden das in der menschlichen Existenz scheinbar schuldhaft (Tragik) gebrochene Leben in Wahrheit versöhnt, verschiebt sich der Ton der Dichtung; sie wird zu einem dramatischen Hymnus, zu einem Hymnus auf die Allmacht des lebendigen Seins. Zu den antik tragischen Schauern, hervorgehend aus dem Gefühl des r a d i k a l e n Losgerissenseins vom Sein, gesellt sich das moderne, klassisch-vermittelnde Lebensgefühl. Zu solcher Hymnik stoßen die ausgeführten Szenen des Aetnafragments vor, das sich nur noch für die „Bewährung" des Helden interessiert und alles andere, den Konflikt usw. in das Gebiet der Vorfabel verweist. Die Verinnerlichung der Handlung geht hier soweit, daß nicht mehr, wie es bereits in den vorhergehenden Fassungen geschah, die äußere Handlung die innere, nämlich das Handeln des Helden, anstößt und so in eine gewisse Korrespondenz zu dem letzteren tritt, sondern jetzt faßt Empedokles „seine Entschlüsse aus innerer Notwendigkeit, um zu finden, daß sie richtig, daß sie schicksalsgemäß sind, daß durch sie das Weltgesetz offenbart wird".[214])

Auf dieser Stufe entspringt Tragik nicht mehr einem Konflikt, hinter dem Begriffe wie Schuld und Sühne stehen, vielmehr erweist sich Tragik als kosmisches Gesetz, als Rhythmus, der überall da spürbar wird, wo Leben in die geschichtliche Existenz eintritt, sich in ihr zu b e w ä h r e n hat. Es handelt sich um „Bewährung"; nicht um „handeln", sondern um „aushalten", also um ein h e r o i s c h e s Attribut: daher das Prädikat „Held". Wenn

---

[213]) Böhm, Hölderlin . . ., Bd. 1. S. 409.
[214]) ebd. S. 143.

Böhm feststellt, daß es sich „in Hölderlins und Hegels gleichzeitigen Aufsätzen .. um den Begriff der „Tragik" handle, „insofern als jede Lebenserscheinung „positiv" zu werden, zu erstarren droht, aber die menschliche Freiheit sich über das Schicksal erheben kann,[215]) so trifft das nur eine Seite, von der her die neuen lebensphilosophischen Momente konzipiert wurden; vielmehr weist eine derartige Formulierung auf ein weiteres, für den Aufbau der heldischen Gestalt wesentliches Moment hin, den Opferbegriff. Wir sprachen bereits davon, daß die neue Fassung des „Trauerspiels" eher einen Hymnus auf die Macht des lebendigen Seins darstelle. Zu seiner gänzlichen Erfüllung aber gelangt das Leben der Natur erst im Todesopfer des Helden. Im „Grund zum Empedokles" heißt es: „Je mächtiger das Schicksal, die Gegensätze von Natur und Kunst waren, um so mehr lag es in ihnen, sich immer mehr zu individualisieren, einen festen Punkt, einen Halt zu gewinnen, und eine solche Zeit ergreift alle Individuen so lange, fordert sie zur Lösung auf, bis sie eines findet, in dem sich ihre geheime Tendenz sichtbar und erreicht darstellt, von dem aus dann erst die Auflösung ins Allgemeine übergehen muß."[216]) Die „Lösung" des Zeitproblems findet in einem Individuum statt. — Soweit ist Hölderlin hier zum Verständnis der individuellen Einzelform vorgedrungen; aber die „Lösung" ist ihrem eigentlichen Sinn nach „Auflösung". Das Individuum als solches, seine sinnliche Erscheinung, muß untergehen. Die Treue gegenüber dem Leben besteht gerade darin, daß es um die relative, „metaphorische" Gültigkeit seines individuellen Seins weiß. Das Individuum ist nur metaphorischer „Moment". „.. so daß in diesem Moment, in dieser Geburt der höchsten Feindseligkeit die höchste Versöhnung wirklich zu sein scheint. Aber die Individualität dieses Moments ist nur ein Erzeugnis des höchsten Streits",[217]) heißt es im „Grund". Sie ist es nur —; denn im Fortgang des rhythmischen Gefüges gehen beide Seiten der Metapher wieder in sich zurück, „die in dem Moment enthaltene aorgisch entsprungene Individualität" wird aorgischer, und „die in dem Moment enthaltene organisch entsprungene Allgemeinheit" wird „besonderer", sodaß „die In-

---

[215]) ebd. S. 426.
[216]) Werke . . ., Bd. 3. S. 328.
[217]) ebd. S. 223.

nigkeit des vergangenen Moments nun allgemeiner, gehaltner, unterscheidender, klarer hervorgeht".[218])

Das Lebendige verwirklicht sich also in der Gestalt des Empedokles insofern, und insofern ist der Held des Stückes „heldische Gestalt", als hier in echter Metapher in einem Menschen sich die Extreme des Innigen, Natur und Kunst, insofern versöhnen, als die an sich allgemeinere, aorgische Natur sich organisiert in dem Naturgefühl des Helden und die Kräfte besonderer menschlicher „Bildung" sich verallgemeinern in der Universalität dieses dichterisch-poetischen Geistes. Freilich erhält der metaphorische Charakter der Gestalt des Helden erst seine Legitimation, wenn die sinnliche Erscheinung des Helden untergeht. In diesem Untergang bestätigt sich (im Gegensatz zu aller einseitigen, extremen, nicht „geistig"-metaphorisch geleiteten Besonderung, die als „Positivität" empfunden werden müßte) die (im Sinne des Volkes) lebendig fortwirkende Kraft der heldischen Gestalt.

Am Orte dieser breitesten Fundierung des Helden stellen sich die kritischen Fragen ein. Grenzen dieser „natürlichen Seinsgestalt" tauchen auf; keine Grenzen für das philosophische Bewußtsein, aber Grenzen für den anschauliche Wirklichkeit vermittelnden Dichter. Das philosophische Bewußtsein vermag dem Weg, den es die Seinsanalyse seiner selbst führt, zu folgen; wird es doch in dessen Verlauf seiner selbst gewiß. Den Dichter dagegen (im Wortsinn ver-dichten) verhindert, gerade wenn ihm der Glaube an den Gefäßcharakter der Form (gegenüber dem Leben) Gewißheit geworden ist, sein Wissen um den metaphorischen Charakter aller Form, die Verdichtung voll in sich ausschwingen zu lassen. Dichter ist er fortan gleichsam nur noch aus Angst. Er kennt nunmehr das „Kalkül"[219]) der Dichtung; aber dieses Kalkül ist eine Rechnung, hinter der ein schlechtes Gewissen steht. Soweit Hölderlin als Dichter überhaupt zu einem Verständnis für „individuelle Form" vorzudringen vermag, ist es hier, in dem Ringen um die Gestalt des Helden, erreicht; aber

---

[218]) ebd.

[219]) Hölderlin spricht in den „Anmerkungen" zur Übersetzung der „Antigone" vom kalkulablen Gesetz der Dichtung, Werke . . ., Bd. 5. S. 253.

aus der Darlegung dieser Gestalt in der ästhetischen Theorie wie auch in der dichterischen Praxis des Empedoklesdramas, aus der rhythmischen Konsequenz des Untergangs ihrer „sinnlichen Erscheinung", geht eines deutlich hervor: Wo Hölderlin aus dem Wissen um den Weltrhythmus des „Helden" leibhaft individuale dichterische Gestaltung fortan erlebt und dichterisch zu fassen sucht, da geschieht es unter dem ausdrücklichen Vermerk des Verbots. Welche Konsequenzen hinsichtlich des mythischen Symbols sich aus dieser Sachlage in der folgenden Späten Hymnik ergeben, wird in dem abschließenden Kapitel über die „Mythisierung der Breite" ausführlich darzulegen sein.

4. Die Oden.

Wenn die rhythmische Struktur, um die Hölderlin sich in dem Durchbruchsjahr 1799 im Sinne einer für sämtliche Dichtungsgattungen gültigen Gestalt theoretisch und dichterisch praktisch bemüht, sich im Gesamtkomplex des „Empedokles" nur zusammenfassender und deutender Weise beschreiben läßt und noch nicht zu einer dichterischen Einzelkomposition hindurchfindet, so scheint dies in der Odendichtung zu geschehen; diese tritt, nachdem sie bereits in Frankfurt anhob, Ende 1799 auf 1800, in der Zeit, in der sich ein „Rangstreit zwischen der Tragödie und der Philosophie" erhebt, „der mit der Erschöpfung des Interesses auf beiden Seiten endigt",[220]) vollends an die Stelle der bisherigen dramatischen Arbeit, deren gewaltiges und ausgebreitetes Ringen sie gleichsam mühelos dahinten läßt.

Der von uns benötigte Überblick über Hölderlins Oden läßt sich kurz fassen, da hier von Böhm und Bösenecker, von letzterem in seiner ungemein klaren Dissertation über den „Rhythmus der Vorstellungen in Hölderlins Oden und Elegien"[221]) erschöpfende Arbeit geleistet ist.

---

[220]) Böhm, Hölderlin . . ., Bd. 2. S. 285.

[221]) E. Bösenecker, Der Rhythmus der Vorstellungen in Hölderlins Oden und Elegien, Untersuchungen über den Zusammenhang seiner Poetik und Poesie, Diss. München 1921.

Bereits die Ansätze der neuen Ode horazischer Herkunft zeigen, so etwa in der Ode „Heidelberg" aus dem Jahre 1797, eine Gestaltung, die über das lyrische Verhältnis des Dichters zur Welt scheinbar hinausführt. Die einzelnen Teile der durchaus wirklichkeitsnah geschauten Landschaft werden mit Seelensymbolik erfüllt, so daß sich „als Ganzes.. die Landschaft nicht" als „ein Symbol seelischer, sondern logischer Gegensätze, sofern Hegel später Logik mit Wirklichkeit gleichsetzte",[222]) erweist.

Einen wichtigen Einschnitt in der Entwicklung der Ode bedeutet das Jahr 1798. Wohl im Anschluß an die Goethe-Schillersche Xeniendichtung tritt bei Hölderlin epigrammatische Dichtung auf, die sich auf die odischen Bemühungen günstig auswirken zu wollen scheint, insofern nun kurze Oden entstehen. Diese ziehen aus dem logisch-dialektischen Charakter des Epigramms Nutzen, indem in ihnen in bewußterem und geschlossenerem Aufbau als in dem der früheren Oden, die sich mehr „triebhaft aus sich selbst heraus"[223]) entwickelten, „eine einheitliche Stimmung mit wunderbarer Knappheit erfaßt und abgewandelt wird, und zwar so, daß die philosophische Art der Zeit, in dialektischem Dreitakt das Wesen einer Sache zu erschöpfen, hier in dichterischer Formgebung eines Seelenablaufs wiederkehrt".[224]) Und wieder Böhm: „Wirkte bei den Tübinger Hymnen der logische Wechsel äußerlich und schematisch, so geht in der geschlossenen Form der Ode mit ihrer Ausschaltung alles Epischen der logische Prozeß zwanglos im lyrischen auf".[225]) Wir können hier nur von Ergebnissen der Forschung reden; das aber geht aus Böhms Darlegungen über die Ode deutlich hervor: Was Hölderlin vom Ende des Jahres 1798 an bis tief in den Sommer 1799 hinein in dem viel weiteren Rahmen von Drama und ästhetischer Theorie zu verwirklichen trachtete, das war er längst in der ungleich konkreteren dichterischen Arbeit der Ode im Begriff zu gewinnen. So kommt es, daß, nachdem das gewaltige philosophisch-ästhetische auf der einen und das dramatische Ringen auf der anderen Seite gegen Ende des Jahres 1799 unter dem Zeichen beiderseitiger Erschöpfung erloschen, die Ode mit dem neuen Jahr zwanglos an die Stelle der verlassenen Bemühungen tritt.

---

[222]) Böhm, Hölderlin . . ., Bd. 1. S. 314.
[223]) ebd. S. 315.
[224]) ebd. S. 317.
[225]) ebd. S. 317 f.

Hier gilt in der Tat Böhms Satz, daß „die anfangs als Bekenntnisdichtung auftretende Lyrik .. immer mehr von dem philosophischen Gewinn und der Formgebung des Dramas in sich"[226]) aufnimmt; denn das Jahr 1800 bringt eine Anzahl von Meisteroden, die erfüllt sind von dem Anspruch des metaphorischen Rhythmus und in denen er sich verwirklicht, soweit dies die lyrische Form der Ode überhaupt gestattet. Als Repräsentanten solcher Oden sind „Der blinde Sänger" und „Der gefesselte Strom" zu nennen.

Böseneckers Analyse der Oden und Elegien dringt zu der folgenden Darstellung des für sie gültigen Vorstellungsrhythmus vor: Begreifen wir „die Gesamtvorstellung der .. Ode als einen Kreis, den die rhythmische Entwirkung des Gedichtes durchmißt und der durch die rückgeneigte Cäsur in eine kleinere negative und eine größere positive Hälfte (dies gilt für den „Blinden Sänger") geteilt wird, eine Gliederung, nach deren Maß auch die inneren Vorstellungsringe in rückgeneigter Verschiebung angeordnet sind, so läuft die trennende Bewegung auf ihrer negativen Seite mit Str. 1 vom Umkreis aus durch den inneren Kreis besonderer Vorstellungen bis zur Cäsur, — die vereinigende Bewegung auf ihrer positiven Seite mit Str. 4—9 von der Cäsur an durch diesen, weiter mit Str. 10—13 durch jenen zum Umkreis zurück, wobei die hieraus hervorgehenden Beziehungen aller Teile zueinander, vorzüglich des die Gesamtvorstellung entzweienden Anfangspunktes, des die Gesamtvorstellung anschauenden Mittelpunktes und des die Gesamtvorstellung vereinigenden Endpunktes jene geschlossene Identität des Ganzen ergeben, welche die ungeheure Bewegtheit aller Einzelglieder in ihrer gleichschwebenden Ruhe harmonisch zusammenhält".[227]) Daraus geht hervor, daß es sich hier wiederum um die rhythmisch-metaphorische Gestalt des Helden handelt. Der Held ist die Besonderung, die sichtbar wird im Zentrum der trennenden Momente, die ihrerseits wiederum als in der Cäsur rhythmisch sich entwirkender Inhalt der Gesamtvorstellung zu fassen sind. Praktisch stellt sich der Gang der Ode etwas folgendermaßen dar: Am Anfang steht der Anruf jeweils einer der übergreifend-elementaren Mäch-

[226]) Böhm, Hölderlin . . ., Bd. 2. S. 285.
[227]) Bösenecker, Der Rhythmus . ., S. 30.

te, die wir seit „Hyperion" aus Hölderlins Bildwelt kennen, so etwa das Licht („Der blinde Sänger"), Der Ozean („Der gefesselte Strom"), der winterliche Nordsturm („Vulkan"), die Parze (als Schicksalsgrund des Dichters, in „Dichtermut"), der Geist („Ermunterung"), Saturn („Natur und Kunst"), die Ferne (des Geographischen, in „Rückkehr in die Heimat"), die Völker (als Grund völkisch-nationalen Schicksals, in „Gesang des Deutschen"). Dieser Anruf ist abstrakt: „Du, Jugendliches..", „freundlicher..-", „..ist nicht..", usf. Anschließend an die abstrakte Fiktion[228]) des äußeren Vorstellungsringes folgt, von der vor- oder rückgeneigten Cäsur (je nachdem, ob positive oder negative Momente im Übergewicht sind[229])) entwirkt, eine Aufzählung der Einzelbesonderungen, die der allgemeine Vorstellungskreis umfaßt. Der Schluß läßt die Besonderungen dieser „inneren Vorstellungsringe" wieder in den äußeren Vorstellungskreis einmünden, der nun nicht mehr nur angesprochen, sondern als in weitestem Maße bestätigt begrüßt wird: „Tag, Tag! Du über stürzenden Wolken! . . doch geistiger rinnst du nieder!" Gehen die Oden davon aus, im inneren Vorstellungsring das vaterländische, häusliche oder dichterische Eigentum des Sängers in einem übergreifenden Schicksal zu begreifen und sich seiner zu versichern, so handelt es sich in den Meisteroden wie „Der gefesselte Strom" und „Der blinde Sänger" bereits um die heldische Gestalt in ihrem allgemeineren religiösen Anspruch; dabei wahren aber die Oden das lyrische Verhältnis zur Welt. „Nur in wenigen Kleinoden treten Verkündigungen an die Stelle des Bekenntnisses, der Selbstauseinandersetzung".[230])

Böhm umschreibt den religiösen Anspruch dieser Oden folgendermaßen: „Der dramatische Charakter der Hölderlinschen Lyrik macht das Verhältnis des Dichters zu seinem Gegenstand zu einem Dialog, in dem freilich nur Einer der Beteiligten Worte findet, so daß der Tag, die Sonne, das Licht, die purpurnen Wolken, Schlummer und Jugend angesprochen werden. Aber die leblosen

---

[228]) Im Sinne der Hegelschen Logik, die mit dem leersten Begriff des „Seins" beginnt.

[229]) Über Zäsur und Rhythmus der Vorstellungen vgl. Hölderlins „Anmerkungen zur Antigone", Kapitel I, Werke . . .', Bd. 5. S. 253 f. und die kommentatorische Arbeit zu Hölderlins Übersetzungen von E. Emmert, Hölderlin und die griechische Tragödie, Diss. Freiburg, Weida 1928.

[230]) Böhm, Hölderlin . . ., Bd. 2. S. 276.

Gegenstände antworten doch — wenn nicht durch Worte, durch Kräfte, so daß keiner dieser Dialoge enttäuschend endigt. Die „Apostrophe" ist hier nicht bloße Rhetorik, sondern Herzensangelegenheit, höchste Verleiblichung des dichterischen Erlebnisses, wenn schon die Kopula „dies ist" eben immer in der Dichtung rein Metapher bleibt und ein religiöser Wahrheitsanspruch im Sinne eines orthodoxen Glaubens für die Einzelerscheinungen der ewigen und unwandelbaren Schönheit ausgeschlossen ist".[231])

Eine derartige Formulierung umreißt bereits Bedeutung und Grenze der heldischen Gestalt in der Ode. Die abstrakte Allgemeinheit des Anfangs wandelt sich in die „innigere Allgemeinheit" des Schlusses. Dazwischen steht die Zäsur als Erscheinungsmitte der besondernden Momente, die das rhythmische Gefüge der eigentlich heldischen inneren Vorstellungsringe füllen. Aber die eigentümliche Mächtigkeit des Symbols, das die heldische Gestalt mit Begriffen wie Allgemeinheit, trennende Besonderung und innigere Allgemeinheit meint, bleibt letzten Endes in der Ode abstrakt stehen. Sie bleibt es, nachdem bereits das Ringen um das Drama aus denselben inneren Gründen scheiterte. Wendungen des Anfangs wie „Wo bist du, Licht?", der Mitte wie „doch .." und des Schlusses wie „Tag, Tag! Willkommen mir! .. doch geistiger rinnst du .." sind dafür bezeichnend. Wenn wir, noch erfüllt von dem Pathos, das uns die theoretische Erarbeitung des Symbols vom methaphorischen Rhythmus in den ästhetischen Fragmenten vermittelte, an die Oden herantreten, so mag sich uns ein Stück dichterischer Verwirklichung der symbolischen Schau der Fragmente in ihnen zu erfüllen scheinen. Streng genommen bleiben sie jedoch im weitesten Sinne Programm. Noch ist der metaphorische Rhythmus des Helden nicht in die ihm adäquate Bildform eingegangen. Es wiederholt sich, wiederum für Hölderlin überhaupt und für das Verhältnis von Philosophie und Dichtung bezeichnend, der frühere Vorgang, wo auch die letzten philosophischen Vorfassungen zum „Hyperion" aus der Jenaer Zeit in programmatischer Form den Anspruch (einer neuen Mythologie) aussprachen, der sich in der Endfassung als die Grundlage einer neuen Bildwelt (der mythischen des Naturgotts) dichterisch verwirklichte. So bedarf es auch an diesem

[231]) ebd. S. 276 f.

Punkte der Entwicklung neuer psychischer Gegebenheiten als Voraussetzung für den Aufbruch einer neuen dichterischen Welt, die nunmehr ihrerseits all die abstrakten Merkmale des Symbols vom metaphorischen Rhythmus bildnerisch verarbeitet. Der Ring der von uns aufgezeigten Entwicklung wird sich schließen, wenn sich uns Art und Charakter der neuen Bildwelt, die die Späten Hymnen vermitteln, darstellen werden als durchaus eindeutig beherrscht von der Analogie zum mythischen Symbol im Cassirerschen Sinn.

IV. Die Mythisierung der Breite.

Wenn die ästhetisch-theoretische wie auch die praktisch-dramatische Konzeption der heldischen Gestalt das Zentrum des Prozesses trifft, in dem das mythische Symbol die Erlebnisform des Geistes Hölderlin sich gleichsam bereitet, so sind die Oden als der erste große Versuch der bildenden Kräfte in Hölderlin selbst zu bewerten, die neue Erlebnisform in die Kompression der Einzeldichtung hineinzuführen. In der ganzen Zeit seit Hölderlins Weggang aus Frankfurt, in der er sich um die Aufgabe der Fassung und dichterischen Aussprache des „Lebendigen" bemüht, ist die Spannung zwischen „bewegendem Leben und disziplinierender, rationalisierender, formender Ordnung",[232]) in der man mit Jaspers das Wesen des dichterischen Prozesses überhaupt sehen mag, auf ein Höchstmaß in dem Dichter gestiegen. In einer Summe von Einzelexperimenten, wie sie die Oden letztlich darstellten, vermochte diese Spannung nicht zu der eigenen Befriedigung zu kommen. Hätte das doch letztlich den metaphorischen Anspruch, den Hölderlins Ästhetik stets für die Dichtung proklamierte, Lügen strafen geheißen. Wenn Hölderlin aber bei der odischen Arbeit, deren Grenzen wir aufzeigten, nun nicht stehen bleibt, wenn er noch einmal, scheinbar alle Brücken hinter sich abbrechend, ausholt zu neuem Wurfe, so haben wir das dem psychologisch durchaus isoliert in der Entwicklung stehenden Phänomen der Krankheit zu danken. Wohin Hölderlin ohne den

---

[232]) K. Jaspers, Strindberg und van Gogh, Berlin 1926, S. 109.

Einbruch des Wahnsinns auf normalem, nicht durch dessen Erregungen forziertem Wege dichterisch noch gekommen wäre, diese Frage muß offen bleiben. Das aber steht fest, und nur insofern gilt der Krankheit das Interesse des Geistespsychologen, als das die Schizophrenie (Bewußtseinsspaltung) einleitende Phänomen einer über Jahre sich erstreckenden „Psychose" noch einmal alle gestalterischen Kräfte in Hölderlin aufflammen läßt, indem es die Spannung von Leben und Ratio vertieft aufreißt. „Man muß sich den Seelenzustand solcher Kranken in der Anfangszeit vorstellen als überwältigt durch tiefe Erlebnisse, die die Persönlichkeit zu zerreißen drohen, auch durch die rein funktionellen Erscheinungen des subjektiv angstvoll erfahrenen Abbrechens der Gedanken, drohenden Verlustes der Herrschaft über die Gedankenfolge.. diese Anstrengung, sich und die Kontinuität des Bewußtseins, den Sinn und die Haltung zu bewahren, muß eine gewaltige sein".[233]) Hier kommt der „aus Hölderlins ursprünglichem Telos" zu verstehenden Entwicklung entgegen, „was durch die Schizophrenie in vielen Fällen spontan auftritt. [234])

Nur eine Betrachtung der Späten Hymnen[235]) selbst vermag die Größe und den Sinn der gestalterischen Wandlung zu erhellen, die hier gegenüber den Oden vorliegt. Mußten die Meisteroden mit ihrer vollkommenen Durchführung eines nachweislich in allen Oden enthaltenen rhythmischen Schemas ein Ende, ein Erstarren bedeuten, das zu der Frage nötigte, ob nun die der heldisch metaphorischen Erlebnisform innewohnenden gestalterischen Kräfte endgültig aufgebraucht seien, so scheint es bei dem neuen Einsatz der Hymnen, als wollten sich die neuen Symbolkräfte, die seit Frankfurt hinter der Entwicklung stehen, nicht beruhigen, bevor sie nicht ihre letzten gestalterischen Konsequenzen aus sich herausgestellt hätten. Die neue Dichtung bedeutet nämlich nichts anderes als die bildhafte Verarbeitung der mythisch-symbolischen Impulse der heldischen Gestalt, die bis dahin noch immer abstrakt be-

---

[233]) Jaspers, Strindberg und van Gogh, S. 109.
[234]) ebd. S. 108.
[235]) Wir denken dabei an die Hymnen „Die Wanderung", „Der Rhein", „Am Quell der Donau", „Germanien", „Am Abend der Zeit", „Der Einzige", „Patmos" und „Ister". Werke ..., Bd. IV. S. 158—222.—

zeichnet und dargestellt worden war. Die beiden Stränge der Hölderlinschen Reifeentwicklung, der vom mythischen Symbol her und der von den „geistesphilosophischen" Erlebnisvoraussetzungen her, die sich in der abstrakten Formulierung der heldischen Gestalt in den ästhetischen Fragmenten und in der abstrakten Darstellung der heldischen Gestalt im „Empedokles" und in den Oden schon einmal zusammenschlossen zur Programmatik einer mythischen Erlebnisform, wachsen nun in einer Bildwelt zesammen, in der es sich um die reine dichterische Verlautbarung der neuen Erlebnisform handelt. Bereits eine flüchtige Betrachtung des mythischen Zeit-Raumes, dessen Umrisse aus den Späten Hymnen hervortreten, läßt nämlich erkennen, daß hier nichts anderes vorliegt als eine Erweiterung der heldischen Gestalt in den ihr eigentümlichen Bildbereich.

Zunächst zum mythischen Charakter des Zeit-Raumes der Hymnen. Räumlich verkünden die Hymnen eine rhythmisch akzentuierte Richtung, Ost-West. Zeitlich verkünden sie den astralen Urrhythmus von Licht und Finsternis, von Tag und Nacht. Es handelt sich dabei um den mythischen Zeit-, bzw. Raumbegriff, der sich auf der mythischen Akzentuation von „heilig" und „profan" aufbaut, um einen Raum-Zeit-Begriff komplexer Art im Gegensatz zu dem des theoretischen Bewußtseins. Der Raum „ist" erst innerhalb eines zeithaft rhythmisierten Schemas, die Zeit ist nur in einem rhythmisch bedingten Strahlungsraum. Liegt doch das Wesen der mythischen Formgebung darin, daß eine räumlich anschauliche Akzentuation im zeitlichen Aspekt des „mythos" (=Göttergeschichte) dynamisiert wird.[236]) Als mythisch akzentuierte Strahlungsräume erwachsen innerhalb der universalen Umrisse[237]) des Hölderlinschen Spätmythos die völkische Gestalt Griechenlands aus dem Dunkel asiatischer Nacht, sowie die hymnisch gefeierte Zukunft Germaniens aus der Weltendämmerung, die sich nach Christi als des letzten Halbgotts und Vorboten der Nacht Entschwinden der Welt bemächtigt.

An diesem Punkt trifft sich nun die Universalität des rhythmischen Bildes der Hymnen mit dem Symbolgehalt der von uns behandelten „heldischen Gestalt". ;„Erst indem" nämlich „die Welt des Mythischen gewissermaßen in Fluß gerät (im zeitlichen

---

[236]) vgl. Cassirer, Philosophie . . ., Bd. 2. Kap. II, 1—3, S. 107—132.
[237]) In letzten hymnischen Bruchstücken kündigt sich eine individuellere mythische Durchbildung dieses universalen Weltbildes an.

Aspekt), indem sie sich als eine Welt nicht des bloßen Seins, sondern des Geschehens erweist, gelingt es, in ihr bestimmte Einzelgestaltungen von selbständiger und individueller Prägung zu unterscheiden".[238]) Solche „bestimmten Einzelgestaltungen von selbständiger und individueller Prägung" sind die beiden völkischen Einzelgestaltungen Griechenlands und Germaniens. In ihnen handelt es sich nunmehr um dasselbe, was die — im besonderen Sinne heldischen — inneren „Vorstellungsringe" der Ode darzustellen suchten. — Diese zentralen Vorstellungsringe standen in einem bestimmten rhythmischen Verhältnis zu dem äußeren Vorstellungskreis, aus dem sie in trennender (Zäsur) rhythmischer Bewegung sich entwirkten und in den sie am Schluß, ihn damit erst eigentlich unter Aufgabe der eigenen „sinnlichen Erscheinung" innerlich erfüllend, wieder einmündeten. Dieses letztere Verhältnis nun tritt in der mythischen Bildwelt der späten Hymnen aus einer, selbst in der Dichtung (Oden) noch abstrakten Fassung in das anschaulich-bildhafte Verhältnis, wie es die mythische Bildwelt allenthalben bietet. In der bereits erstaunlich reifen Heldstruktur des „Empedokles" blieb das Moment des „Verbots der sinnlichen Erscheinung" noch abstrakt stehen. Die Frage seiner dichterischen Darstellung wurde zur eigentlichen Aporie der dramatischen Arbeit, über der sie zusammenbrach. Indem aber nun das rhythmische Moment der Zäsur sich in das mythische Bild vom Wechsel zwischen mythisch akzentuierten Komplexionen (Griechenland, Germanien) und mythisch unerfüllten, dämmerhaften Weltnacht-Zeiten wandelt, wird es möglich, auch das Moment des „Vergehens" selbst bildhaft zu fassen unter dem mythischen Bilde der Nacht, aus der im mythischen Bildzusammenhang die Akzentuationen völkisch-heldischer Besonderung auftauchen und in die sie wieder hinabtauchen, neuer Entwirkungen, Offenbarungen harrend. Hier liegt die entscheidende gestalterische Möglichkeit des universalen Spätmythos, um derentwillen Hölderlin zu der mythischen Bildwelt der Späten Hymnen gleichsam vordringen mußte, wenn überhaupt seine Kraft noch diesen letzten Schritt erlaubte.

---

[238]) Cassirer, Philosophie . . ., Bd. 2. S. 133.

Die Möglichkeit, von der wir hier reden, wurzelt im mythischen Zeitbegriff. Die mythische Zeit hat nichts zu tun mit dem universalen Ordnungsschema, das sie innerhalb des theoretischen Bewußtseins darstellt. Sie begreift in sich das Moment des Ursprungs. „Die Vergangenheit selbst *hat* kein Warum mehr: sie *ist* das Warum der Dinge. Das eben unterscheidet die Zeitbetrachtung des Mythos von der der Geschichte, daß für sie eine *absolute* Vergangenheit besteht, die als solche der weitergehenden Erklärung weder fähig noch bedürftig ist. Wenn die Geschichte das Sein in die stetige Reihe des Werdens auflöst, innerhalb dessen es keinen ausgezeichneten Punkt gibt, in dem vielmehr jeder Punkt auf einen weiter zurückliegenden hinweist, so daß der Regreß in die Vergangenheit zu einem regressus in infinitum wird — so vollzieht der Mythos zwar den Schnitt zwischen Sein und Gewordensein, aber er ruht in der letzteren, sobald sie einmal erreicht ist, *als einem in sich Beharrenden und Fraglosen aus*".[239]) Das heißt, die mythische Zeit ist absolut. Sie ist der absolute Zeitursprung sowohl wie Zeitzerfall. Hier liegt die Antwort auf die Frage, warum die heldische Einzelgestalt innerhalb der Linie vom „Empedokles" bis zu den Oden niemals voll in sich ausschwingen konnte: Sie hatte das Bild, das dem eigentümlichen rhythmischen Verhältnis, in dem sie zu der „Allgemeinheit", die sie übergriff, stand, noch nicht gefunden. In der auf der mythischen Urakzentuation von „heilig" und „profan" beruhenden absoluten Zeit- und Schicksalsordnung des Mythos stellt es sich ihr zur Verfügung.

Hier kommt die Dichtung Hölderlins erst zu sich selbst, wenn zu sich selbst kommen im dichterischen Bezirk das Einmünden der originalen Erlebnisform des Dichters in die ihr adäquate Bildform bedeutet. Das Wissen um die ihm originale Erlebnisform (des Helden) erwuchs Hölderlin in der ästhetischen Schau des Jahres 1799. Nun, kurz vor dem Bruch des eigenen Geistes in der Krankheit, eröffnet sich ihm, freilich nur fragmentarisch, die Universalität des Bildes, die jener Erlebnisform entsprach. Die Linie der „Bildung", der Hölderlin von seinen Anfängen an mit eiserner Strenge nachtrachtete, kommt hier, in der erregenden Schau und in der gigantischen Sprache der Späten Hymnen zu der ihr eigenen Erfüllung.

---

[239]) ebd. S. 143.

Schluß.

Wir sahen: aus der allgemeinen philosophischen Systematik der Zeit führt das „mythische Erleben" und die religiöse Grundhaltung, die ihm entspricht, den Dichter heraus und in einen Werkaufbau ein, der erst den inneren, d. h. gestalterischen Zusammenhang seiner Schönheitsphilosophie, seiner religiösen Naturdichtung, seiner tragischen Kunstlehre und seiner mythischen Spätdichtung voll hervortreten läßt. Außerhalb dieses Werkzusammenhangs ist die Dichtung grundsätzlich nicht zu begreifen. Nun will aber Dichtung an sich nicht begriffen, sondern aufgenommen sein; sie will gehört und nachempfunden werden. Wenn hier darüber hinaus von einem „Begreifen" die Rede sein muß, so deshalb: Hölderlins Dichtung läßt sich als Repräsentantin einer religiös-mythischen Bildwelt nicht erleben, ohne den jeweils von ihr Ergriffenen hineinzuzwingen in die religiöse Entscheidung, aus der sie als Dichtung selbst erwächst. Wir werden ein Letztes tun, indem wir Inhalt und Sinn der Frage erhellen, die hier von der Dichtung an die Gewissen ergeht: An dieser Frage scheiden sich die Geister der Zeit; denn gegen deren idealistische Kunst, die Kunst der „Freiheit in der Erscheinung", die das Eingangstor öffnet zu jenem geistigen Reich, das von den Zwängen der Realität erlöst, stellt sie die Kunst als Möglichkeit volkheitlicher Wiedergeburt.

Es ist die ursprüngliche politische Möglichkeit der Kunst, die hier aus der Schau der Griechen als „ästhetischer Volkheit" erwächst. Der Dichter Hölderlin trifft sich an diesem Punkt seines Wirkens mit der „Bildungs-Bewegung", die seit dem Einbruch der christlich-antiken Mission in den (danach deutschen) Raum nicht mehr abriß. Sie war eine Kampfbewegung gegen den fremden Bildungsbegriff des „Heiligen Römischen Reichs deutscher Nation", der das politische Wissen mit dem Wissen der Fremdbildung gleichgesetzt hatte. Zwei große Einsätze folgen

auf die „Renaissance" Karls des Großen, das reformatorisch-humanistische Zeitalter und im 18. Jahrhundert das Zeitalter der „deutschen Bildungsidee". In letzterem ist es Schillers befreiende Tat, wenn er mit seinem Begriff des „Schönen" auf ein Reich verweist, in dem in der „Bildung" das erkämpft wird, was den Deutschen an Möglichkeiten politischer Gestaltung auf der Erde verloren ging. In seinem Begriff des „Mythologischen" erweist Hölderlin dieses geistige Reich der Klassik als die Möglichkeit politisch-völkischer Wiedergeburt. Diese Wiedergeburt ist gleichzeitig schöpferischer Aufbruch, insofern sie erstmalig im deutschen Raum den schicksalhaften Umweg der Politik über die Bildung überwindet. Mit Hölderlin schließt das Zeitalter des „Deutschen" als Bildungsbewegung ab.

Das „Deutsche" wird zur politischen Bewegung.

LEBENSLAUF.

Am 7. Mai 1910 wurde ich zu Riedelbach i. Taunus als Sohn des Volksschullehrers Adolf Wirth und seiner Ehefrau Emma, geb. Jung, geboren. Ostern 1916 trat ich in die Heußenstamm-Mittelschule zu Frankfurt a.M. ein, Ostern 1919 daselbst in das humanistische staatliche Kaiser-Wilhelms-Reformgymnasium, wo ich Ostern 1928 die Reifeprüfung bestand. Neun Semester studierte ich an der Universität zu Frankfurt a.M. Philosophie und Germanische, Romanische und Klassische Philologie. Drei Urlaubssemester waren neben der Dissertation spezielleren philosophisch-ästhetischen und pädagogischen Studien gewidmet.

Mein besonderer Dank gilt Herrn Professor Dr. Schultz als persönlichem Lehrer und Unterweisenden in der Methode literarischer Hermeneutik.

Wolfgang Wirth.